

الملامح الفلسفية للاشتراكية العربية

ديمقراطية الاشتراكية العربية

للدكتور صلاح الدين عبد الوهاب

« ان الديمقراطية هى الحرية السياسية ، والاشتراكية هى الحرية الاجتماعية ، ولا يمكن الفصل بين الاثنتين • انهما جناحا الحرية الحقيقية ، وبدونهما أو بدون أى منهما لا تستطيع الحرية أن تحلق الى آفاق الغد المرتقب » •

الديمقراطية كلمة مشتقة من اصلين اغريقيين هما Demos أى شعب و Kratos أى سلطة • فالمعنى الحرفى للديمقراطية هو أنها سلطة الشعب أى حكم الشعب بالشعب • ومعناها الاصطلاحى المعاصر لا يخرج عن هذا فهى تمثل ما نعرفه الآن بمبدأ السيادة الشعبية • فتتميز بذلك عن أنظمة أخرى للحكم كحكم الفرد المطلق (الاستبدادية) ، أو حكم الطبقة الواحدة (الارستقراطية) ، أو حكم القوة الالهية (الثيوقراطية) •

وكانت الديمقراطية الاغريقية - بوصفها مصدرا مباشرا للديموقراطية الغربية - تقوم على أساس علاقة الولاء التى يدين بها الاغريقى نحو مدينته • فكانت ديموقراطية لا حزبية بناء على أن أصل وجود الدولة هو تحقيق الاهداف العامة للشعب مما يتنافى مع قيام أحزاب تمثل مصالح فئة معينة من هذا الشعب وورث الغرب هذا النوع من الديموقراطية الذى تأكدت مبادئه ورسخت بفضل الثورة الفرنسية التى دعت الى مبادىء الحرية والاخاء والمساواة • وجاء فى اعلان حقوق الانسان الذى أصدرته الجمعية الوطنية فى ٢٦ أغسطس ١٧٨٩ « أن عناصر كل سيادة مستمدة من الشعب وحده . فليس لهيئة أو فرد يستعمل هذه السيادة الا بتفويض صريح من الشعب » ، وجاء فى المادة الرابعة من هذا الاعلان أن « القانون هو التعبير الرسمى الحر للارادة العامة » •

وأبرز مبدأ تقوم عليه الديمقراطية هو مبدأوحدة القانون ، فالقانون - وهو تعبير عن ارادة الأمة - يجب أن يكون واحدا بالنسبة لجميع أفراد هذه الأمة وطبقاتها •

فلا تمييز ولا تباين • وهذا المبدأ لم تنجح الديمقراطية الاغريقية فى الوصول اليه اذ اعترفت بوجود قوانين مختلفة لطبقات مختلفة من المواطنين فالتمييز بين الرقيق والحر هو انكار لنظرية تطبيق القانون على جميع المواطنين على السواء •

والنتيجة الطبيعية لهذا المبدأ هو وجوب تحقيق المساواة بين المواطنين أمام القانون • فللفرد كرامة لا يمكن تجزئتها وللجماعة مصلحة مؤكدة فى هذه المساواة عليها المحافظة على الأمن والاستقرار الاجتماعى اللذان يدفع تأكيدهما بالجماعة الى الأمام •

وإذن .. فالديمقراطية الغربية مصدرها علمانى لحمتها ديموقراطية الاغريق وسداها فلسفة الثورة الفرنسية .. التى بنيت على مبادىء الفكر الحر Laissez faire, Laissez passer والتى أسهم فى ارسائها منتسكيو وفولتير . الا أن هذه المبادىء سرعان ما انحرفت نتيجة تسلط الرأسمالية التى أباحت سيطرة الطبقة العليا (طبقة الأغنياء وارباب الأعمال) على الحياة السياسية .

وكان أن نشأت فكرة الاحزاب السياسية على أنها الواسطة الضرورية بين الحكومة وبين الشعب وكانت فى بادىء أمرها همزة الوصل التى تؤكد وصول أمانى الشعب الى مسامع الحكام . ولكن أصبحت هذه الاحزاب شيئا فشيئا ـ **قلاعا سياسية** تمثل مصالح متعارضة لفئات متباينة من الشعب . والغلبة دائما للاقوى تأثيرا فى جموع الناخبين . ولا شك أن المال كان أداة التأثير الفعالة . **وصارت برامج هذه الاحزاب اطارات سياسية تقيد انطلاق العمل الوطنى وتجبره على الدوران فى فلك مرسوم مقدما لا سبيل الى تغييره أو تفادى الأخطاء فيه بالنسبة للمستقبل .**

وتأكد لدى الغربيين . الارتباط الذهنى بين الحرية السياسية (الديمقراطية) ونظام الاحزاب السياسية . فصار وجود أكثر من حزب واحد يمثل لديهم المثالية السياسية التى لا تقوم للديمقراطية قائمة بدونها .

* * *

ولم تكن الديمقراطية الحزبية التى ورثناها عن الغرب وطبقناها فى عهد ما قبل الثورة الا لتتمخض عن حكم الطبقة الواحدة أو بمعنى أصح ديكتاتورية الاقطاع ورأس المال المستغل .

لقد مزقت الحزبية ـ كما قال الرئيس جمال عبد الناصر ـ وحدة البلاد وفرقت شمل الأمة .. لم تكن المبادىء هى موضوع الخلاف وانما كانت الزعامات الفردية والمجد الشخصى . كانت كل هذه الخلافات على حساب جموع الشعب صاحبة المصلحة الاصلية فى كل أصلاح مخلص . وبذلك كانت الحزبية تعمل من أجل فئة قليلة من الناس هى فئة الحكام وأصدقائهم ومحاسيبهم . الفئة القليلة التى كان لها كل شىء وغالبية متروكة لاتملك شيئا من أمر نفسها .

هل كانت هذه ديمقراطية ؟

أن الديمقراطية ليست برلمانا فحسب بل هى التجاوب الذى ينشأ بين مجموع المواطنين أو غالبيتهم وبين الحكام ، ذلك التجاوب الذى يحس به كل مواطن فيؤمن بأنه صانع الدولة أو أحد صانعيها على الاقل .

أن الديمقراطية لابد أن تفشل ـ كما فشلت عندنا فى عهد ما قبل الثورة ـ اذا كانت مجرد نظام سياسى أو مبدأ جامد من المبادىء التى يضمها الدستور بين دفتيه . انها أولا وقبل كل شىء روح واتجاه وعقيدة وخلق .

لقد كانت ديمقراطية ما قبل الثورة كما عبر عنها الميثاق الوطنى بحق ، ملهاة مهينة لأن أصوات الجماهير لم تكن هى التى تقرر خط السير الوطنى ، وانما كانت أصوات الجماهير تساق وفقا لارادة السلطات الحاكمة وأصدقائها .

وكان كل ذلك نتيجة منطقية لاغفال الجانب الاجتماعى من حياتنا السياسية .

ان حرية رغيف الخبز ـ كما يقول الميثاق ـ ضمان لابد منه لحرية تذكرة الانتخابات . والديمقراطية الحقه لا يمكن أن تتوافر الا بوجود ثلاثة ضمانات اجتماعية للمواطن .

ـ أن يتحرر من الاستغلال فى كل صورة

ـ أن تكون له الفرصة المتكافئة فى نصيب عادل من الثروة الوطنية .

ـ أن يتخلص من كل قلق يبدد أمن المستقبل فى حياته .

ومن هنا يبدو التلازم الحتمى بين الديمقراطية والاشتراكية . لان الاولى هى اشراك الشعب أو غالبيته فى الحكم فتكون السلطة الحقيقية نابعة منه ، والثانية هى طريق تحضير جموع الشعب لتقبل الوعى السياسى فتهب للمشاركة فى حكم نفسها . ويكون هذا التحضير عن طريق اعادة توزيع الثروة الوطنية توزيعا يؤمن معه كل فرد بأنه يأخذ نصيبه العادل من الدخل القومى فيتبدد لديه كل قلق

على مستقبله ومستقبل أولاده ، فيفرغ للتفكير فى كيفية مشاركة مواطنيه فى العمل على التقدم العام فى بلاده .

واشتراكيتنا — على ما أوضحناه فى العددين السابقين من هذه المجلة — ليست مقلدة ولا مستوردة بل مستوحاة من ضميرنا ، ومن واقع بيئتنا ، ومن تجاربنا المريرة مع الاستعمار والاقطاع ورأس المال المستغل ، ومن تقاليدنا الروحية التى تنبعث من رسالات سماوية تحض على الخير والتآزر وعدم التواكل .

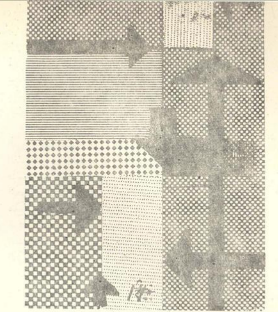
ولذلك فهى ان كانت تؤمن بتذويب الطبقات ، فهى تنتهج فى ذلك سبيل السلام على عكس الماركسية التى لجأت الى العنف فى معالجتها للصراع الطبقى مما شوه الغايات التى اقتنعت جماهير العمال أنها تهدف الى تحقيقها. وبذلك لم تترك مجالا لقيام ديكتاتورية البلوريتاريا كما هو الحال فى الماركسية .

ان قانون تحديد الملكية الزراعية بمائة فدان ، وقانون وضع حد أعلى لدخل الفرد السنوى ، وقوانين اشراك العمال فى ارباح الشركات والمصانع التى يعملون بها ، والقوانين التى كفلت لهم حدا أدنى للاجور ، والقوانين التى خولتهم حق التمثيل فى مجالس ادارة الشركات ، وقوانين تاميم المشروعات الانتاجية الكبرى والبنوك التى حالت دون افتئات الصالح الفردى على مصلحة الجماعة ، وقوانين الضرائب التصاعدية ، وأخيرا وليس آخرا ضمان حصول الفلاحين والعمال على نسبة لا تقل عن ٥٠٪ من مقاعد التنظيمات الشعبية ولجان الاتحاد الاشتراكى كل ذلك يسهم ايجابيا فى وضع الاشتراكية العربية العادلة موضع التنفيذ فتتحقق بذلك الصحوة الشعبية الكبرى التى تجعل من مساهمة قوى الشعب العاملة فى الحكم حقيقة تؤكد وجود ديمقراطية حقة لا زائفة لانها تجمع بين الجانبين السياسى والاجتماعى معا .

هذه هى الديمقراطية التى نريدها . ديمقراطية الاشتراكية العربية ، ديمقراطية الشعب العامل وليست ديمقراطية الطبقة التى تستند الى الاحتراف الحزبى .







الصلات الأدبية بين مصر وشمال أفريقيا

بقلم : الدكتور طه الحاجرى

قد يبدو فى هذا العنوان شىء من الاضطراب والتهافت ، أو شىء من التعارض والتدافع ، على اعتبار أن كلمة « شمال أفريقية » تطلق على المنطقة الممتدة من قناة السويس الى نهاية المغرب الاقصى عند المحيط الاطلسى ، فتكون مصر بهذا جزءا من شمال افريقية ، لا شيئا متميزا عنه ، كما يدل عليه هذا العنوان .

ولكن هذا الاطلاق الذى يجعل من مصر وسائر الساحل الافريقى على البحر المتوسط منطقة واحدة يقابله اطلاق آخر ، اصطلح عليه علماء التاريخ الحديث ورجال السياسة ، يقصرون به « شمال أفريقية » على مراكش (المغرب) والجزائر وتونس، أو ما كان يسمى بالمغرب الاقصى والمغرب الاوسط وأفريقية ، وقد يلحقون به ليبيا ، وذلك هو مانعنيه هنا ، وقد ينتهى بنا البحث الذى نعالجه فى هذا الفصل الى أن نرى فى الاطلاق الاول ، وهو اصطلاح الجغرافيين ، ماهو أكثر من الاعتبار الجغرافى الذى لم ير فى هذه البلاد منطقة واحدة الا من ناحية موقعها من القارة الافريقية ، واشتراكها فى هذا الموقع .

على أنا نحسب أن لهذا الاعتبار الجغرافى قيمته فيما نحن بصدده من تبين ما عسى أن يكون ثمت من علاقات أدبية بين مصر وسائر بلاد هذه المنطقة ، فان وقوع هذه البلدان جميعا على ساحل البحر المتوسط، ممتدة من الشرق الى الغرب ، فى نسق واحد ، لا يمكن الا أن يكون له أثره فى تحقيق الوان الصلة بينها . ومهما يكن من أمر الخلاف فى طبيعة الارض بين مصر وليبيا من ناحية وتونس والجزائر والمغرب من ناحية أخرى ، فان ذلك لايمكن أن يلغى تلك الوحدة المكانية التى حققها لها ذلك الموقع على البحر المتوسط ، ولا أن يهدد الآثار المختلفة المترتبة عليها ، مما لا قبل لنا الآن بالافاضة فيه ، وتفصيل القول فى شتى جوانبه ونواحيه .

على أن من اول ما يتصل بهذا الاعتبار الجغرافى مما هو وثيق الصلة بموضوع هذه الدراسة ما أتاحه الاشتراك بين مصر وشمال أفريقية فى الموقع من اطراد الاتصال بينهما وسهولته فى مختلف العصور التاريخية ، مما كان كبير الاثر فى توثيق العلاقة واحكام الصلة وتقوية وجوه التبادل المادى والمعنوى، والتقريب بين الآفاق المختلفة .

كان هنالك طريق البحر الذى اتخذه ابن خلدون فى رحلته من تونس الى مصر ، وسلكه أبو الصلت الدانى فى رحلته الى مصر ، وعودته منها الى المهدية ، كما كان هنالك الطريق البرى الذى سلكه ابن بطوطة من طنجة الى الاسكندرية ، وكان طريقا ممهدا معبدا ، أعد بما يجعله آمنا ، من المخافر والمحارس القائمة عليه فى مراحله المختلفة ، منذ بدئه الى منتهاه ، ثم بما يعين المسافر فيه ، من الرباطات المنتشرة فى طوله ، يأوى اليها ، ويريح فيها ، ويسترد نشاطه بها ، ويجد فيها ما يحتاج اليه من طعام وشراب ، وما تتطلع اليه نفسه من درس أو موعظة أو كتاب ، بفضل الاوقات أو الحبوس التى حبست عليها ، والصدقات التى كانت ما تزال موجهة اليها ، كما زود هذا الطريق بمشاعل النار التى كانت تستعمل

فى الانذار ، فكان الخبر يصل بواسطتها من الاسكندرية الى سبتة فى أقصى المغرب فى ليلة واحدة ، ومن طرابلس الى الاسكندرية فى ثلاث ساعات .

وقد لا يكون لمثل هذه النار ، أو ذلك الاسلوب من أساليب الاخبار أو الانذار ، كبير خطر فيما نحن فيه ، ولكنها تعد على كل حال رمزا قوى الدلالة على تلك الوحدة التى تنتظم الساحل الافريقى جميعا ، من مصر الى المغرب الاقصى .

فاذا انتقلنا من المكان الى السكان ، وأردنا أن نتبين مدى العلاقات العنصرية التى تربط بين أهل مصر وأهل شمال أفريقية ، وجدنا الامر متفاوتا بعض الشيء – بطبيعة الحال – تبعا لقرب الجوار وبعده ، ولكن العلاقة على كل حال ماثلة ، وان اختلف مداها ونستطيع أن نرى هذا بوضوح اذا علمنا أن عرب شمال أفريقية يرجعون فى جملتهم الى قبيلتى هلال وسليم ، وانه قل أن نرى بطنا من بطون هاتين القبيلتين ، أو فخذا من أفخاذهما ، أو عشيرة من عشائرهما ، فى شمال أفريقية ، الا ونحن واجدون بنى عمومتها فى مصر ، وانما فرقت بينهما فى الدار بعض الظروف والملابسات ، فأقامت هؤلاء هنا وهؤلاء هنا ، ولكن كلا منهما ظل يحتفظ للآخر بصلة النسب التى تربطه به ، حريصا على أن تبقى هذه الصلة حية متجددة ماثلة فى النفوس .

واذا نحن راجعنا كتب الانساب عامة ، ثم ماكتبه القلقشندى فى الجزء الاول من كتابه « صبح الاعشى » ، والمقريزى فى كتابه « البيان والاعراب عما نزل بأرض مصر من الاعراب » ، ثم اضفنا الى ذلك كله التحقيقات الرصينة المفصلة التى كتبها العلامة شكيب أرسلان فى تعليقاته على كتاب « حاضر العالم الاسلامى » للباحث الامريكى استودارد ، وقد كان مرجعه الاول فى هذه التعليقات ما تلقاه من شيوخ القبائل وحفظة الانساب ، وما أتيح له من خبرة شخصية واتصالات واسعة النطاق ، الى جانب قراءاته ومطالعاته ، اذا نحن راجعنا ذلك كله تبينت لنا هذه الحقيقة بيانا لا يدع مجالا لشبهة أو ريبة .

واذا كان هذا هو شأن الصلة بين عرب مصر وعرب شمال أفريقية ، فماذا عسى أن يقال عن البربر وهم العنصر الآخر من عنصرى المغرب العربى ؟ قد يبدو لاول وهلة الا موضع للحديث عن البربر فى هذا المجال ، اذ لا شأن لهذا العنصر بمصر ، ولا علاقة تربطه بها غير علاقة الدين واللغة والثقافة والتاريخ ، ولكن الحقيقة غير ذلك ، فالامر بين مصر والبربر لا يقف عند ذلك ، وانما يتجاوزه الى ماهو أشبه أن يكون صلة عنصرية .

ولسنا نرجع فى هذا الى بعض الفروض والنظريات التى يذهب اليها بعض العلماء فى تصنيف الاجناس البشرية ، ويتغلغلون بها الى أعماق ما قبل التاريخ ، فلسنا من هذا فى شيء ، ولكنا نقف عند حدود الحقائق الماثلة والظواهر القريبة . ومن أول ذلك هذه الاسماء التى ماتزال تطلق فى مصر على بعض البلاد والاسر المصرية ، كهوارة وسقارة وزناتة ، فليست فى أصلها الا أسماء لبعض العشائر البربرية التى دخلت مصر ، وعاشت بين أهلها ، واصطنعت الحياة المصرية ثم ذابت فى القومية المصرية ، ثم بقيت هذه الاسماء دلالة باقية على ذلك .

فكما أن كثيرا من عرب شمال افريقية قد هاجروا الى مصر واستقروا فيها ، ولابسوا الحياة المصرية ، وأصبحوا جزءا من الشعب المصرى ، كما رأينا ، كذلك كان شأن بعض قبائل البربر ، فقد تعرضوا لما تعرض له أولئك من ظروف وملابسات ، فاستوطنوا مصر ، وداخلوا أهلها ، على النحو الذى يقرره القلقشندى فى الفصل الذى عقده – فى كتابه صبح الاعشى – « لمعرفة انساب الامم من العرب والعجم » وقد تحدث فيه عن البربر ، على انهم الضرب الثالث من أضرب العرب « **الباقية أعقابهم على تعاقب الزمان** » بعد العرب العاربة والعرب المستعربة ، اذ كانوا – كما يقول – من العرب المتردد فى عروبتهم ، ثم جعلهم طائفتين ، احداهما : « **الذين منهم بالديار المصرية** » ، وهم هوارة ولواته ولكل منهما بطون كثيرة استقرت فى مصر فى مواطن مختلفة فيها ، أورد أسماءها ، مستعينا بالحمدانى وابن فضل الله العمرى ، كما ذكر بعض ما تعرضت له فى مقامها ، فذكر عن بطون هوارة انها كانت تنزل البحيرة وغرب الاسكندرية ، الى أن أغلبهم على البحيرة وأجلاهم عنها جماعة آخرون من البربر ، هم زنارة ، بطن من بطون لواته ، فرحلوا الى صعيد مصر ، ونزلوا به فى الاعمال الاخميمية ، فى جرجا وما حولها ، وهنالك كثر جمعهم وقوى أمرهم واشتد بأسهم ، وانتشروا فى معظم جهات الوجه القبلى ، وصارت لهم الامرة فى بعض نواحيه ، كالبهنسا وبعض أعمال أخميم .

وكذلك الامر فى قبيلة لواتة وبطونها الكثيرة المنتشرة فى الدلتا والصعيد جميعا ، ولا تزال أسماء بعض هذه البطون ماثلة فى أسماء بعض المدن والقرى .

وقبيلة لواته هذه هى احدى قبائل البربر التى يزعم بعض المؤرخين انها مصرية الاصل ، فقد حكى ابن حزم أن نسابة البربر يزعمون أن بعض قبائلهم، وهى قبائل سدراته ولواتة ومزاتة من القبط . وليس يعنينا كثيرا أن يكون هذا القول الذى يرويه ابن حزم عن أحد معاصر ، وكان — كما يقول — ناسكا عالما بأنسابهم .

وأورده فى جمهرته ، ونقله عنه ابن خلدون والقلقشندى ، صحيحا أم غير صحيح ، وما أحسب تحقيقه والانتهاء فيه الى رأى قاطع او قريب امرا يسيرا ، ولكن الذى يعنينا انما هو دلالته الواضحة على الصلة القديمة التى جعلت تنعقد بين البربر ومصر ، فما كان لهؤلاء النسابة أن يذهبوا ذلك المذهب الا أن يكون هنالك من الظروف والملابسات ما يبرره ويسوغه ، ويجعله أشبه بالحقيقة .

وبذلك نرى ان الصلة بين البربر ومصر صلة قائمة وثيقة منذ أصبحوا عنصرا من عناصر الشعب المصرى ، كما كان العرب من أهل شمال أفريقية ، لا كما كان يبدو لأول وهلة .

وبهذا يتبين لنا مبلغ مابين شعب مصر وشعوب شمال أفريقية من أواصر نسب قوية متشابكة ، لاسبيل الى الشك فيها أو التهوين من أمرها ، فهى أواصر جديرة أن تربط بين الشعبين او هذه الشعوب برباط وثيق ، وأن تقرب الى حد غير قليل بين النوازع الثورية والطوابع العقلية ، مما لاينبغى اغفاله فى مثل هذا الموضوع الذى ندرسه .

فاذا اضفنا الى ماذكرنا من وحدة المكان وتشابك النسب الاشتراك فى اللغة والدين والثقافة والمثل العليا ، وكثير من التقاليد والذكريات ، تبين لنا أن هذه الشعوب التى تسكن شمال افريقية — بالاصطلاح الجغرافى — يسودها قدر كبير من التجانس ، الى الحد الذى يأذن به اختلاف الاحداث التاريخية ، والملابسات المختلفة التى تعرضت لها هذه الشعوب هنا وهنا خلال العصور ، فخالفت — بطبيعة الحال — بين مصائرها وأقدارها .

واذ أقول « اللغة » لا أعنى اللغة الفصحى فحسب ، وانما اعنى فوق ذلك ماهو أخص منها ، وهى اللهجة الشعبية ، أو اسلوب الأداء اللغوى بين العامة ، فمما لاحظه بعض علماء اللغات ان هذه اللهجة مشتركة بين بعض جهات مصر وشمال افريقية ، وقد نص على ذلك الدكتور فؤاد حسنين فى كتابه « قصصنا الشعبى » ، اذ يقول : ان المؤرخين ورجال اللغات السامية ((**مجمعون على أن لهجة صعيد مصر ، وعرب أولاد على غرب الاسكندرية ، وشمال أفريقية وأعالى النوبة .. لهجة واحدة لها مميزاتها الخاصة التى تميزها عن سائر اللهجات العربية**)) .

وهذا الاشتراك فى اللهجة أمر يتفق مع طبيعة الاشياء ، اذا عرفنا أن اللهجة الشعبية هى الصدى الباقى المتردد للاتجاه اللغوى الباطنى الذى لايزال متنقلا خلال العصور ، والأسلوب الذى يتخذه هذا الاتجاه ويعبر به عن نفسه ، فالاشتراك فى اللهجة بين بعض أقاليم مصر وشمال افريقية هو فى حقيقة الأمر أثر من آثار وحدة العناصر التى تسكن هنا وهنا ،على النحو الذى بينا ، ومظهر من مظاهر هذه الوحدة .

وبهذه اللهجة الشعبية جاءت قصة ابى زيد أو سيرة بنى هلال ، التى تصور دخول الهلالية شمال افريقية ، ومغامراتهم فيه ، وهى قصة تعد من أكثر القصص الشعبى شيوعا فى مصر ، وما يزال الشعب المصرى مقبلا عليها : يقرؤها ويسعى الى الاستماع اليها ، ويحفظ كثيرا من اناشيدها ، ومازال للشاعر الذى ينشد هذه القصة مكانه الظاهر فى المجتمع الشعبى المصرى ، مما يعتبر مظهرا من أوضح مظاهر العلاقة المتغلغلة الى الاعماق البعيدة بين الشعب المصرى وشمال افريقية ، كما تعد دليلا على دعوى المشاركة فى اللهجة الشعبية ، واستمرار ذلك منذ أجيال كثيرة .

* * *

ذلك شأن اللغة ، وكذلك شأن الدين ، فأنا اذ اقول « الدين » لا أعنى الاسلام عامة وحسب،ولكنى أعنى أيضا ما هو أخص من ذلك، وهو المذهب الدينى الشائع فى شمال أفريقية ، فى الشريعة والعقيدة جميعا .

أما الشريعة فنحن نعلم أن المذهب الغالب فى شمال أفريقية عامة هو المذهب المالكى ، وقد اتخذ هذا المذهب فى هذه البلاد صورة لعله لم يتخذها

فى اى اقليم آخر ، اذ اصبح سمة من سماته البارزة ، وعنصرا من عناصر شخصيته ، وجزءا من مقوماته التى ثبتت له خلال الاجيال المختلفة .

واذا لم يكن للمذهب المالكى فى مصر هذا الوضع الذى مكنت له فى شمال افريقية ظروف خاصة ، فان بين مصر وشمال افريقية صلة وثيقة يعقد هذا المذهب اواصرها ، فمصر من اول الاقطار الاسلامية التى اتخذ فيها المذهب المالكى مكانة خاصة ، بل لعلنا نستطيع القول بأن هذا المذهب كان هو المذهب السائد فيها ، قبل ان يجىء الشافعى الى مصر ويعقد بها مجالسه ، ويأخذ مذهبه فى مزاحمة المذهب المالكى مزاحمة قوية ، ومع ذلك فقد بقى هذا المذهب واسع الانتشار فى مصر، كما انه لايزال فيها بعض الاقاليم التى اتخذ فيها وضعا يقرب من وضعه فى شمال أفريقية، وذلك كالصعيد والبحيرة والاسكندرية وما حولها .

فهذا وجه من وجوه الصلة التى يعقدها المذهب المالكى بين مصر وشمال أفريقية .

وهناك وجه آخر ، وهو أن مصر تعتبر ثانى البلدين اللذين صدر شمال افريقية عنهما بهذا المذهب ، بعد المدينة موطن الامام مالك .

وكانت مصر منذ اخذت الدراسات الفقهية او التشريعية تسود الفكر الاسلامى ، وتأخذ فى الأوساط العلمية طابعها القوى ، بطبيعة تطور الحياة وتعقدها واشتداد الحاجة الى ما ينظمها . ومنذ اخذت الاتجاهات المختلفة فى هذه الدراسات تتناظر وتتعارض وتفرض نفسها على المفكرين والدارسين ، وتصرف اليها جهود العلماء والمتعلمين، منذ ذلك الوقت ، اى منذ أوائل النصف الثانى من القرن الثانى ، اخذت مصر تتبوأ مكانا ظاهرا فى هذه الدراسات . وكان الاتجاهان الرئيسيان فى هذه الدراسات هما : اتجاه أهل الراى ويمثله ابو حنيفة من العراقيين، واتجاه أهل الحديث ويمثله مالكبن انس واتباعه من الحجازيين . أما مصر فقد أخذت بهذا الاتجاه الأخير ، ومثلته تمثيلا قويا بما كاد يجعلها نظيرة للحجاز ، وذلك بما اجتمع فيها فى ذلك الوقت من العلماء الافذاذ الذين جمعوا الى سعة العلم والايمان به ، قوة العارضة ، وبروز الشخصية ، وارتفاع المنزلة ، كالليث بن سعد،وعبد الله بن لهيعة ، وعبد الله بن الحكم ، وعبد الرحمن ابن القاسم ، واشهب بن عبد العزيز ، وعبد الله بن وهب ، وغيرهم ممن جعلوا لمصر فى تاريخ المذهب المالكى وتوطيد أسسه ماكان للعراق فى تاريخ مذهب ابى حنيفة .

ثم كانت مصر بمكانها هذا من شمال افريقية ، ووقوعها على طريق الحج ، قد اتيح لها أن تكون وسيلة انتقال هذا المذهب الى شمال أفريقية منذ ذلك الوقت ، على يد رجلين من أقوى شخصياته وابعدها اثرا فيه ، وهما : أسد بن الفرات ، وسحنون ابن سعيد .

أما أسد بن الفرات فهو ــ وان يكن خراسانى الاصل او عراقيه ــ قد نشأ فى افريقية : فى القيروان ثم فى تونس . وفيها قرأ القرآن وروى الحديث وتثقف بالثقافة السائدة ، حتى اذا بلغ الثلاثين من عمره،رحل الى المشرق ومضى الى المدينة، وهناك لقى الامام مالكا ، وجلس اليه ، وسمع منه ، واخذ عنه . ولكن أسدا كان ــ فيما يبدو ــ من الشبان الذين يسيطر عليهم طموح الفكر وتوثب العقل ، فقد كان نزاعا الى التغلغل وراء كل ماكان يلقى عليه ، لايريد أن يقف عند تلقى الحديث ، ولايكتفى بالمقالة الواحدة فى الحديث الواحد يعرض ، وانما كان يمضى الى ماوراء ذلك من تشقيق القول ، وتفريع المسائل ، وافتراض الفروض . وكان ذلك اسلوب اهل العراق الذى عرفوا به : « سلسلة بنت سليسلة ، اذا كان كذا وكذا كان كذا وكذا » ، على حد تعبير مالك فى بعض ماكان يعقب به على طريقة أسد بن الفرات فى السؤال والمراجعة والمناقشة .

وبذلك لم يعد اسد الى المغرب مباشرة بعد ان انهى مقامه فى الحجاز ، وانما اخذ طريق العراق ، يرضى تطلعه ، فاتصل هنالك باصحاب ابى حنيفة ، ولزم حلقة محمد بن الحسن ، وتفتح عقله لأسلوب القوم فى النظر ، فأحاط بأصول مذهبهم ، ووجد فى نفسه القدرة على ان يجاريهم فى مناقشاتهم ومناظراتهم .

حتى اذا قضى من العراق غايته ، كر راجعا الى افريقية ، ولكنه حين مر بمصر أراد ان يتلبث قليلا فيها ، ليلقى بها العلماء ، يسمع منهم ويحمل عنهم . وكانت مصر كما اشرنا منذ قليل ــ تضطرب بذلك النشاط الفقهى الذى كان يمثله عبد الله بن وهب وابن القاسم وسائر هذه الجماعة ، فاتصل

اسد بهم وشهد مجالستهم ، فلم تلبث هذه المجالس ان بعثت فى نفسه الحنين الى مذهب مالك ، رحمه الله — وكان مالك قد مات — ولم يلبث أن راى فى عبد الرحمن بن القاسم صورة ماثلة حية للامام مالك فكان يهتف بالناس قائلا : ((**معاشر الناس ! أن كان مالك بن أنس قد مات فهذا مالك ابن انس**)) .

واذا هو مقبل عليه ، منصرف بكليته الى مجلسه ، وكأنما ازمع فى نفسه أن يكون خليفته فى أفريقية ، فهو يسأل وابن القاسم يجيب ، حتى دون عنه ستين كتابا سماها ((الاسدية)) قدم بها أفريقية ، فكانت مبدأ المذهب المالكى فيها ، والمرجع الذى يرجع اليه الناس فى شؤونهم .

واما سحنون بن سعيد فهو كذلك افريقى النشأة مثل أسد بن الفرات ، وان يكن شامى الاصل ، ولكنه كان أصغر منه سنا ، وقد تلقى عنه ، وسمع الاسدية منه ، وكما رحل أسد الى المشرق فى سن الثلاثين ، رحل هو اليه أيضا فى قريب من هذه السن . ولكنه ماكاد يصل فى رحلته الى مصر حتى آثر أن يتلبث فيها ، ويأخذ عن رجالها ، فاتصل بهؤلاء العلماء الذين اتصل بهم أسد من قبل ، وتوثقت صلته بهم أيما توثيق ، وخاصة عبد الله بن القاسم الذى اخذ عنه أسد من قبل مجموعته التى سماها ((الاسدية)) ، فرأى سحنون أن يقرأها عليه ، ليجيزه بها ، فقراها ، وبدا لابن القاسم فيها ، فصححها ، واصبحت نسخة سحنون بذلك هى النسخة المعتمدة وكتب عبد الرحمن بن القاسم الى أسد بن الفرات كتابا يأمره فيه أن يرد مدونته على مدونة سحنون .

وقدم سحنون بمدونته هذه الى المغرب ، بعد أن رحل من مصر الى الحجاز فى صحبة شيوخه المصريين هؤلاء : ابن وهب وابن القاسم وأشهب ، وكان الناس قد اخذوا يتسامعون بنبأ هذه المدونة الجديدة ، فجعلوا يقدمون عليه لسماعها من الانحاء المختلفة بشمال أفريقية والاندلس .

وهكذا نرى مبلغ الصلة التى عقدها المذهب المالكى بين مصر وشمال أفريقية ، على يد هذين الرجلين ، فى أواخر القرن الثانى ، أى منذ أوائل العهد بهذا المذهب ، وقد ظلت هذه الصلة مستمرة متجددة ، فقل أن نجد عالما من علماء هذا المذهب من اهل شمال أفريقية الا وهو قد اتصل بمصر واخذ عن علمائها ، واخذ عنه علماؤها وطلابها ، كعبد الله بن طالب القاضى تلميذ سحنون ، اخذ عن ابن عبد الحكم ويونس بن عبد الاعلى ، وكابى العباس الابيارى ، عالم افريقية غير مدافع — كما يصفه ابن فرحون — وقد كان فى استقباله حين بلغ مصر اربعون عالما من علمائها ، حفوا به ، ليأخذوا عنه

ومن هؤلاء العلماء الذين كانوا يقصدون مصر من شمال افريقية من اتخذ مقامه فيها مدة تختلف طولا وقصرا ، يختلف اليه فيها الطلاب والعلماء ، كابن زيتون ، قاضى الجماعة بتونس فى القرن السابع ، فقد رحل الى مصر مرتين ، وفى ثانيهما أقام بالمدرسة الفاضلية استاذا من اساتذتها ، ومنهم من كان له من علمه وفضله ما جعله اهلا لتولى بعض مناصبها ، كابن خلدون ، وسنعود الى الكلام عنه ، وكابن أبى حاج المنكلاتى الزواوى ، فقد اقام بمصر استاذا بالازهر ، يدرس المذهب المالكى ، وقاضيا من قضاتها .

ومن علماء المالكية المصريين من كان يرجع الى اصل أفريقى ، كابن القسطلانى ، ابى العباس احمد بن على المصرى المالكى ، تلميذ ابن برى ، فهو يمت الى أفريقية ، كما تدل على ذلك هذه النسبة الى قسطيلة فى أفريقية .

والى جانب هذا نرى أن من أهل مصر ، من علماء المالكية ، من كان يرحل الى شمال افريقية ، ويتخذ مقامه فيها ، كابى البشر ، زيد بن بشر بن عبدالرحمن الازدى ، قدم القيروان ، وظل بها استاذا معدودا من اساتذتها .

ويطول بنا الكلام لو مضينا فى ايراد مثل هذه الأمثلة على هذه الناحية من نواحى التبادل العلمى ، فى نطاق رجال المذهب المالكى .

واذا كانت مدونة سحنون التى تلقاها عن ابن القاسم فى مصر تمثل العلاقة المذهبية بين مصر وشمال أفريقية فى العصور الأولى ، فان هذه العلاقة لم تزل قائمة بعد أن اطرد تعقد الحياة ، وتطور أسلوب التفكير وبرزت الحاجة الى أسلوب جديد فى التأليف يتجاوب مع التطور الاجتماعى والعقلى ، ممثلة فى رسالة ابن ابى زيد القيروانى . وسرعان ما اخذت هذه الرسالة مكانها فى بيئات المالكية فى مصر ، ثم فى كتاب ابن الحاجب المصرى .

ويصور ابن خلدون مبلغ الذيوع الذى اصابه هذا الكتاب فى البيئات العلمية بالمغرب بقوله :

« .. ولما جاء كتابه الى المغرب آخر المائة السابعة عكف عليه الكثير من طلبة المغرب ، وخصوصا أهل بجاية ، لما كان كبير مشيختهم أبو على ، ناصر الدين الزواوى هو الذى جلبه الى المغرب ، فانه كان قراه على أصحابه بمصر ، ونسخ مختصره ذلك ، فجاء به وانتشر بقطر بجاية فى تلاميذه،ومنهم انتقل الىسائر الامصار المغربية ، وطلبة الفقه بالمغرب لهذا العهد يتداولون قراءته ويتدارسونه ، لما يؤثر عن الشيخ ناصر الدين من الترغيب فيه . وقد شرحه جماعة من شيوخهم ، كابن عبدالسلام ، وابن رشد ، وابن‌هارون وكلهم من مشيخة أهل تونس »

وهكذا نرى أن الاشتراك بين مصر وشمال أفريقية فى المذهب الدينى الفقهى قد أتاح لهما ألوانا من الصلات العقلية والروحية . وصنوفا من التبادل الفكرى ، اتخذت شتى السبل ، وكان لها — ولاريب — أثرها البعيد العميق فى توثيق مابين الشعبين من علاقة ، وفى تحقيق هذه الصورة من صور الوحدة .

وكذلك كان الأمر بين مصر وشمال أفريقية فى المذهب الكلامى ، فقد كان كلاهما — فى جملة القول — بعيدا عن ذلك النزوع الى التعمق فى الاصـول الدينية وتشقيق القول فيها ، واخضاعها للمدارك الفلسفية ، واثارة الجدال فيها ، والمناظرات المختلفة حولها . لم يعرف فيهما من ذلك ما اضطربت به العراق ، وان ردد كلاهما من ذلك أصداء ضعيفة لم تلبث ان تلاشت ، كالذى كان فى مصر من بشر المريسى ، وفى شمال افريقية من سليمان بن حفص.

فكما كان الطابع الغالب عليهما فى الفقه هو مذهب اهل الحديث ، كذلك كان الطابع الغالب عليهما فى العقيدة هو مذهب اهل السنة ، فيمـا عدا الفتـرة التى غلب فيها الفاطميون هنا وهنا،ففرضوا المذهب الشيعى ، واتخذوا له الدعاة ، وكتبوا فيه الكتـب والرسائل ، . ولكنه كان فرض على الناس بقـوة السلطان ، حتى اذ زال ذلك السلطان زال ذلك المذهب معه ، من مصر وشمال أفريقية جميعا ، وعادالحديث والسنة الى سابق عهدها هنا وهنـــا ، ثم اصبح المذهب الاشعرى هو المذهب الرسمى الســائد فيهما .

من ذلك كله نرى مبلغ التجانس بين مصر وشمال أفريقية من الناحية العنصرية والناحية الدينيـة والعقلية ، وهذا التجانس هو — فى حقيقة الأمر — أساس العلاقات الادبية بين الاقليمين ، وقد نشأت هذه العلاقات وقويت وتشعبت فى مجالس الدرس ومعاهد العلم فى مصر : فى الاسكندرية والقاهـرة وقوص وغيرها من المراكز العلمية. وكان وقوع مصر على طريق الحج بالنسبة لشمال افريقية مما أتاح لهذه المعاهد والمجالس أن تؤدى غايتها فى توثيـق هذه العلاقات الى حد بعيد .

أما الاسكندرية فهى أول مايستقبل القادم من‌شمال أفريقية ، ومازالت وثيقة الصلة بأهل المغرب ، وما زالت مجالسها العلمية مصبوغة فى كثير من جوانبها بالصيغة المغربية ، كبيرة الأثر فى الحياة الادبيـة والعلمية — بل السياسية أيضا — فى شمال أفريقية ونحن نعلم انها جمعت فى أوائل القرن السادس بين محمد بن تومرت ، رأس الموحدين ، وصاحب الانقلاب الكبير فى افريقية ، وبين أبى بكر الطرطوشى ، العالم الزاهد الاديب ، صاحب كتاب سراج الملوك ، وقد ظل ابن تومرت مقيما بها فترة من الزمن ، يجلس الى الطرطوشى ، يسمع منه، مما كان له أثره فى‌توجيهه.

وكانت مجالس الاسكندرية العلمية كثيرة منتشرة فيها ، وقد كان من أول مالفت نظر الرحالة ابن جبير عندما نزلها فى القرن السادس كثرة مدارسهـــا ومساجدها كثرة اثارت اعجابه وعجبه . وكان من أشهر مدارسها فى ذلك الوقت وأبعدها أثرا وأرفعها منزلة مدرسة الحافظ السلفى ، وذلك بمـا كان لصاحبها من مكانة عالية طبقت الآفاق ، فى فنـون العلم المختلفة ، وفى فن الحديث خاصة ، حتى ان ابن خلكان يقرر — فيما كتبه عنه — انه لم تكد تتقـدم به السن حتى أصبح واحد عصره ، لانظير له بين علمائه .

ولم يكن الحافظ السلفى — كما قلنا — محدثافقط ولا كان عالما من علماء الدين فحسب ، وان كان ذلك أكبر جوانبه ، وبه تكونت شهرته العلمية ، فقد كان رجلا متعدد الآفاق ، عالما ممتازا من علمـاء اللغة والأدب ، وكان من تلاميذ الخطيب التبريزى ، تلقى عنه علوم اللغة وفنون الأدب ، مدة اقامته فى بغداد ، قبل دخوله الاسكندرية ، سنة ٥١١

وفى الاسكندرية ظهرت مكانة الشيخ وعظـم صيته والتف الناس حوله ، وقصده الطلاب من انحاء العالم الاسلامى ، حتى بنى له الوزير ابن السلاد ، وزير الظافر ، هذه المدرسة التى سميت باسمـه والتى اصبحت ملتقى الثقافـات المختلفـة ، ومجتمـع العلمـاء والطـلاب ، وخاصـة هؤلاء القادمين من افريقيـة ، والذين كانوا يتخذون من مرورهم بالاسكندرية ، فى طريقهم الى الحج ، أو

فى عودتهم منه ، فرصة لتلقى العلم ، والأخذ عن هذا الشيخ ، وشهود مجالسه التى كانت حافلة بالألوان المختلفة من الدين والادب والعلم وصنوف المعرفة وفنون السمر ، وامتاع أنفسهم وارضاء نوازعهم المتطلعة بذلك كله ·

وقد ظلت مدرسة السلفى قائمة أمدا غير قصير فى الاسكندرية ، حافلة بكثير من العلماء والمتعلمين من أهل شمال افريقية ، ممن لا نطيل بذكراسمائهم ·

وقد أشار ابن بطوطة ، أبو عبد الله محمد بن عبد الله اللواتى الطنجى ، فى رحلته التى بداها من طنجة فى أقصى المغرب ، فى القرن الثامن ، الى بعض العلماء الذين لقيهم فى الاسكندرية من أهل شمال أفريقية ، ابان دخوله اياها فى جمادى الأولى سنة٧٢٦ ومنهم من كان على بعض مناصب القضاء فيها اذ ذاك كفخر الدين الريفى « نسبة الى ريفه ، وهى — كما يقول ياقوت — اقليم بقرب قلعة بنى حماد بالمغرب بطرف أفريقية الغربى » ، ووحيه الدين الصنهاجى ·

أما القاهرة — ومن قبل كانت الفسطاط — فصلة مجالس العلم فيها بشمال أفريقية صلة واضحة قديمة وثيقة ، نشأت بنشوئها ، واستمرت حتى اليوم منها ، وتطورت بتطور الاتجاهات الفكرية فيها ، فمنذ أسست القاهرة أسس معها الأزهر ، ثم انشئت دار الحكمة بعده بثلث قرن ، وكلاهما انشىء لنشر الدعوة الفاطمية ، ودرس المذهب الشيعى ، وقد جاء هذا المذهب الى مصر مع الدولة الفاطمية ، أو الدولة العبيدية ، التى انشأت هذين المعهدين ، وكان الاستاذ الاول الذى عقد أول حلقة فى الازهر ، والقى أول درس فيه ، هو على بن النعمان القاضى ، ثم من بعده أخوه محمد بن النعمان · وأسرة النعمان هذه هىأسرة مغربية ، عنيت منذ كانت فى شمال افريقية بالمذهب الشيعى فى أصوله وفروعه ، وقد جاءت مصر مع الدولة الفاطمية ، وكان اليها أمر توجيه الحياة الدينية والفكرية فى مصر ، بحيث تساير المذهب القادم مع الدولة ، واتخذت مجالسها وحلقاتها فى الأزهر ودار الحكمة ·

ولم ينجح التشيع فى مصر كما لم ينجح فى شمال أفريقية ، فمذهب أهل السنة عميق الجذور فيهما جميعا · اما شمال افريقية فلم يكد ينتصف القرن الخامس حتى استجابت الدولة الصنهاجية القائمة فى المهدية للنزوع العام الغالب هنالك ، فأعلنت قطع العلاقة بينها وبين الدولة الفاطمية والمذهب الشيعى جميعا ، وأما فى مصر فقد اضطر النزوع الشعبى الدولة الى أن تخفف من غلوائها فى فرض هذا المذهب ، فلم يمض غير قليل حتى لم يعدللتشيع فى مصر الا الصفة الرسمية ، والا بعض المظاهر التى لاتمس العقيدة ، ولاتتعارض مع ذلك النزوع العام ، حتى اذا أشرفت الدولة الفاطمية على النهاية كان المذهب الشيعى قد فقد كل شىء فى مصر ، وعادت مجالس العلم وحلقات الدرس فى الأزهر والمدارس الكثيرة المنتشرة فى انحاء القاهرة وقد تحررت مما كان يطبق عليها · وبذلك أخذت العلاقات الادبية تتوثق مرة أخرى فى هذه المجالس والمدارس بين مصر وشمال أفريقية ، فأخذت تستقبل أهل المغرب طلابا بها واساتذة فيها .

وفى هذا الوقت تقريبا ، أى منذ القرن السابع للهجرة ، جد عامل جديد فى الحياة الاسلامية كان له أثره فى اطراد هذه العلاقات توثقا ، ذلك هو اضطراب الأمور فى الاندلس ، وتحرج الحالة فيه ، وتغلب النصارى على كثير من مدائنهوأقاليمه ، وتوالى النذر التى أخذت تشيع الخوف والقلق فى نفوس المسلمين من أهله ، وبذلك لم تعد هذه البلاد صالحة لما كانت تصلح له قبل من طلب العلم ، وأخذت تفقد تلك المكانة الرفيعة التى كانت قد جعلت منها قبلة العلماء والمتعلمين فى شمال أفريقية ، يولون اليها وجوههم ،ويلتمسون فيها كيانهم العقلىوحياتهم الادبية ،فلم يكن بد من أن ينصرفوا عنها ويلتمسوا لهم قبلة علمية أخرى يولون وجوههم شطرها · وكانت هذه القبلة هى مصر ·

وكانت مصر قد بلغت فى ذلك الوقت أوج رفعتها وغاية مجدها الصورىوالمعنوى، بينما أخذتالاندلس تنحدر انحدارا سريعا متداركا ، وتنهار مقوماتها انهيارا أزالها عن مكانها وأهدر كيانها ، كما نرى صورة من ذلك فى هذه الفقرة من كلام ابن خلدون فى مقدمته ·

« وأما أهل الاندلس فذهب رسم التعليم من بينهم وذهبت عنايتهم بالعلوم ، لتناقص عمران المسلمين بها ، منذ مئين من السنين ، ولم يبق من رسم العلم فيهم الا فن العربية والأدب ، اقتصروا عليه ، وانحفظ سند تعليمه بينهم ، فانحفظ بحفظه ، واما الفقه بينهم فرسم خلو، وأثر بعد عين، وأما العقليات فلا أثر ولا عين ،وما ذاك الا لانقطاع سند التعليم فيها ، بتناقص العمران ، وتغلب العدو على عامتها،

الا قليلا بسيف البحر ، شغلهم بمعايشهم اكثر من شغلهم بما بعدها • والله غالب على أمره »

أما مصر فنستطيع أن نتمثل أمرها فى ذلك الوقت أيضا فى هذه العبارات من كلام ابن خلدون نفسه حين دخل القاهرة ، فرآهــا ــ كما يقــــول ــ **« حضرة الدنيا ، وبستان العالم • ومحشر الامم ، ومدرج النر من البشر ، وايوان الاسلام ، وكرسى الملك ، تلوح القصور والأواوين فى جوه ، وتزهر الخوانك والمدارس بآفاقه ،وتضىء البدور والكواكب من علمائه •• »** الى آخر هذه الفقرة الشعرية ، وما نقله فى أثرها ــ مما يجرى مجراها ــ من كلام قاضى الجماعة بفاس ، ابى عبد الله المقرى ، ومما قاله كبير علماء بجاية ، أبو العباس بن ادريس ، وقاضى العسكر بفاس ابو القاسم البرجى ، مما يمثل لنـا الصور الرائعة المفتنة التى تتمثل بها القاهرة فى اذهان أهل المغرب •

وهكذا حلت مصر من هذه الناحية محل الاندلس ، الى جانب المكانة التى كانت تتمتع بها من قبــــل ، وأصبح العلم والتعليم ، كما يقول ابن خلدون ايضا **« انما هو بالقاهرة من بلاد مصر ، لما أن عمرانهـــا مستبحر ، وحضارتها مستحكمة من آلاف من السنين فاستحكمت فيها الصنائع وتفننت ، ومن جملتهـــا تعليم العلم ، واكد ذلك فيها وحفظه ما وقع لهذه العصور بها منذ مائتين من السنين ، فى دولة الترك منذ ايام صلاح الدين بن أيوب ، وهلم جرا • وذلك ان امراء الترك فى دولتهـــم يخشـــون عــــادية سلطانهم على من يخلفونه من ذريتهم لما له عليهم من الرق أوا الولاء ، ولما يخشى من معاطب الملك ونكباته فاستكثروا من بناء المدارس والـــزوايا والربط ، ووقفوا عليها الاوقاف المغلة ، يجعلون فيهـا شركا لولدهم بنظر عليها او نصيب منها ، مع ما فيهــم غالبا من الجنوح الى الخير ، والتماس الاجور فى المقاصد والافعال ، فكثرت الاوقاف لذلك ، وعظمت الغلات والفوائد ، وكثر طالب العلم ومعلمه بكثـرة حرايتهم منها ، وارتحل اليهـــا النـــاس فى طلب العلم من العراق والمغرب ، ونفقت بهــــا أسواق العلوم ، وزخرت بحارها ، والله يخلق ما يشاء »** .

وهكذا كان اضطراب الأمور فى الاندلس وتخلف الحياة العلمية فيه ، الى جانب ماكانت بلاد المغـــرب ممتحنة به فى ذلك الوقت من اضطرابات وفتن أدت الى « اختلال عمرانه وتناقص الدول فيه » عــلى حد تعبير ابن خلدون ، من العوامـــل التى اتاحت للعلاقات الادبية بين مصر وشمال افريقية أن تزداد توثقا واستحكاما •

وابن خلدون الذى اقتبسنا كثيرا من كلامه فى هذا السياق يعد مثلا واضحا من امثلة هذه العلاقة ، ومظهرا قويامن مظاهر هذه الصلة، كما يعتبر مظهرا لحقيقة أخرى نكتفى الآن بالاشارة العابرة اليها ، وهى أن شمال افريقية يعتبر فى حقيقة الأمر حلقة الاتصال بين الاندلس ومصر وسائر بلاد المشرق .

فابن خلدون ــ كما يقدمه شمس الدين السخاوى فى كتابه الضوء اللامع ــ هو : **ولى الدين ابو زيد** الاشبيلى الأصل ، التونسى ، ثم القاهرى ، ونستطيع ان نرى فى هذه النسب الثلاث مايرمز الى هـــذه العلاقة التى يمثلها بين الاندلس والمغرب ومصر •

فهو من أسرة اندلسية هاجرت من الاندلس الى شمال أفريقية ، بعد ان اضطربت الأمور فيهـــا ، وتعرض المسلمون بها للوقوع فى سلطان النصارى • وقد نشأ هو فى تونس ، وتلقى ثقافته فيها ، وهى ثقافة اسلامية ، تتمثل فيها الاقطار الاسلامية المختلفة فلما بلغ أشده غامرت به مطامحه ، فتنقل مابــين افريقية والمغـــرب الاقصى والاندلس ، وشارك فيما كان يضطرب به شمال أفريقية فى ذلك الوقت من خصومات لا ضابط لها ، ولاحدود تقف عندها ، وتعرض فى ذلك لكثير من الأذى ، مما حمله أخيرا، وقد تجاوز الخمسين من عمره ،على أن يترك شمال أفريقية جملة ، ويلجأ الى مصر ، مستروحا اليها ، متخذا مقامه فيها •

ومنذ قدم ابن خلدون مصر تجــاوبت آفـــاق البيئات العلمية والادبية فيهــا باسمه ، وترددت اصداؤها بشأنه ، واستقبلته هاتفة مرحبة ، فقـــد كانت هذه البيئات على صلة دائمة متجددة بالوان النشاط العقلى المختلفة فى سائر الاقطار الاسلامية• وكانت منزلة ابن خلدون العلميـــة التى تمثلت فى كتابه التاريخى الكبير : « العبر » ، وفى المقدمة التى كتبها له ، منتهجا فيها ذلك النهج الجديد الرائع قد سبقته الى مصر ، وأثارت فى بيئاتها الادبيــــة ومجالسها العلمية الوانا من الحديث عنه والتشوف اليه ، فلم يكد يبلغ القاهرة حتى أنثال عليه الناس ، وأقبل عليه طلاب العلم ، يلتمسون لديه هـــذه الالوان المختلفة من المعرفة التى رأوا فى كتابه مايدل على تضلعه فيها ، وألوانا أخرى عرفوا انه من المبرزين فى تحصيلها . وبذلك بدأ يتخذ له فى الازهر حلقة يلقى فيها دروسه ، وكان له من شخصيته القوية ،

ومن لسنه وفصاحته ــ وذلك ماشهد له بهمعاصروه حتى المزورون عنه المضطغنون عليه ــ ما أطارصيته، وملأ الآفاق المصرية المختلفة باسمه ٠

ومن ذلك لم يلبث أن جمع الى التدريس فى الأزهر التدريس فى بعض مدارس القاهرة ،كالمدرسة القمحية ، والمدرسة الظاهرية أو البرقوقية ، ومدرسة صرغتمش ٠ وكانت مجالس درسه مجالس حديث وفقه وأدب وتاريخ ، موشيا ذلك كله بهذا النهج الجديد الذى انتهجه فى مقدمته ، تفسيرا للتاريخ ، وتأويلا لاحداثه ، وبيانا لاسرار التحول والتطور ، واستنباطا للأصول العامة التى توجه الاحداث ، والنواميس التى يخضع لها سير الكائنات ٠

واذا كانت الاحداث التى غامر فيها ابن خلدون وعاناها بالمغرب هى التى أوحت اليه ، فى أغلب الظن ــ فى فترات العزلة التى كان يلجأ اليها خلال هذه الأحداث ــ بتلك المبادىء والمعانى التى أقام عليها المقدمة ، فقد كانت أحداث مصر التى شهدها من قرب جديرة بأن تثير فى نفسه مواطن التأمل واستخراج العبرة ، فكان يتناولها الشرح والتأويل، مطبقا عليها تلك المبادىء التى استنبطها من قبل ، كما نرى مثلا من ذلك فى خلال الترجمة التى كتبها لنفسه فى مصر ، فى الفصل الذى كتبه ، عن بعض تلك الاحداث ، وجعل عنوانه : « **فتنة الناصرى ، وسياقة الخبر عنها ، بعد تقديم كلام فى أحوال الدول يليق بهذا الوضع ، ويطلعك على أسرار فى تنقل أحوال الدول بالتدريج الى الضخامة والاستيلاء، ثم الى الضعف والاضمحلال ، والله بالغ أمره** »

وهكذا أتاحت لابن خلدون اقامته فى مصر أن يجعل من الأحداث المصرية ــ كما جعل من الأحداث المغربية ــ موضوع دراسة وتطبيق للمبادىء التى استنبطها، كما أتاحت له بمكتباتها الكثيرة الزاخرة بشتى المراجع وحركتها العلمية النشيطة ، وجمهورها المتفتح المتطلع، أن ينعم بألوان من الرضا وهدوء النفس والنعمة والعافية ، وأن يراجع مؤلفاته التى كتبها فى المغرب تكميلا واستدراكا وتنقيحا ، وان يظفر بكثير من الاعجاب به ، والهتاف باسمه ، كما يعبر هو عن ذلك بعد ايراد احدى محاضراته الافتتاحية التى كان يفتتح بها دروسه فى هذه المدرسة أو تلك ، اذ يقول : « **وانفض ذلك المجلس، وقد لاحظتنى بالتجلة والوقار العيون ، واستشعرت اهليتى لمناصب القلوب ، وأخلص النجى فى ذلك الخاصة والجمهور** »

واذا كان ابن خلدون قد أثار بعض الضغائن والاحقاد فى مصر ، وخاصة فى اثناء ولايته القضاء ، فانه استطاع ــ فضلا عن ذلك الاعجاب العام ــ أن يجتذب اليه طائفة من الشبان المصريين ، أقبلوا عليه، وانصرفوا الى دروسه ومجالسه ، وأصبحوا من خاصته ، اذا راوا فيه طرازا جديدا من رجال العلم وأهل الفكر ، ومن هؤلاء المؤرخ المصرى الكبير تقى الدين المقريزى ٠

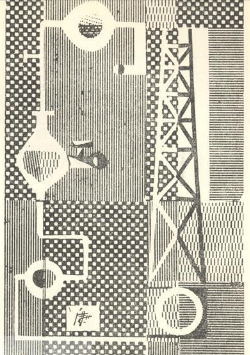
وطبيعى أن يفتن منهج ابن خلدون فى مقدمته ، رجلا كالمقريزى ، انصرف الى التاريخ وتتبع الأحداث وتعقب نتائجها وتبين أصولها وتأمل مواضع العبرة فيها ، اذ رأى فى هذه المقدمة فلسفة هذا العلم الذى أعزى به ، ولم يكد يشغل بغيره ، وتأويل تلك الأحداث والنتائج التى مازال يتعقبها ويصنفها ، مما لاعهد له به من قبل ، كما يعبر عن ذلك فيما يصف به هذه المقدمة ، وذلك فى سياق ترجمته لاستاذه ابن خلدون ، وذلك اذ يقول :

« **لم يعمل مثلها ، وانه لعزيز ان ينال مجتهد منالها ، اذ هى زبدة المعارف والعلوم ، ونتيجة العقول السليمة والفهوم ، توقف على كنه الاشياء وتعرف حقيقة الحوادث والانباء ، وتعبر عن حال الوجود ، وتنبىء عن أصل كل موجود ، بلفظ أبهى من الدر النظيم ، وألطف من الماء سرى به النسيم** »

ومن الطبيعى أيضا أن يتأثر المقريزى بأستاذه ، بسبب هذا الاعجاب الشديد به ، فيحاول أن يحذو حذوه ، ويصطنع منهجه ٠ وقد لاحظ بعض الباحثين المعاصرين شيئا من مظاهر هذا التأثر فى كتابه «اغاثة الأمة بكشف الغمة ، اذ حاول فيه أن يأخذ مأخذ أستاذه فى الشرح والتعليل ، والانتقال من الظواهر الى الاسباب الكامنة وراءها ، وان يصطنع أسلوبه ويطبق منهجه ، مما هو جدير ان يكون موضوع دراسة مستقلة مفصلة ٠

وبعد ، فهذا مظهر واضح قوى من مظاهر العلاقة بين مصر وشمال افريقية فى القرن الثامن للهجرة ، كما يمثلها ابن خلدون ، ولا يتسع المجال فى هذا الفصل لتتبع هذه العلاقة وتبين وجوهها فيما بعد ، ولعله يتاح لنا ذلك فى فرصة قريبة ، ولكنها ــ على كل حال ــ استمرت ماضية فى سبيلها ، متخذة المظاهر المختلفة ، وان بدأ فى بعض الاحيان انها خضعت لطائفة من الظروف والملابسات ، تحاول أن تمزقها أو توهن منها ، ولكنها من الاصالة والقوة بحيث لم تغلب على أمرها ٠

مكان البترول في التنمية الاقتصادية للوطن العربي



بقلم
الدكتور يوسف أبو الحجاج

مقدمة :

من شأن البترول أن يلعب دورا فعالا في التنمية الاقتصادية للوطن العربي ، في الحاضر والمستقبل ، فهو يعني بالنسبة لهذا الوطن أعظم مصدر للطاقة ، ولرأس المال ، وخامة لطائفة مهمة من الصناعات البتروكيماوية .

وقد أدخل البترول كثيرا من التغييرات في البيئة الجغرافية في الوطن العربي . ولكنها – مع استثناءات معينة – تتضح في مظاهر استهلاكية أكثر مما تتضح في مشروعات انتاجية ذات بال ، ولا تتناسب مع ضخامة عوائد البترول (التي زادت على ١٠٠٠ مليون دولار في عام ١٩٥٩) ، وما وفرته من امكانيات للتنمية الاقتصادية . وتبدو الصورة واضحة من استعراض ماتم انجازه ومالم يتم في خمسة من أقطار الانتاج الرئيسية وهي الكويت والسعودية والعراق وقطر والبحرين .

وتتلخص معوقات الاستغلال السليم في : (١) سوء توزيع البترول على الطبيعة و (٢) في صدفة استغلاله بواسطة شركات أجنبية عاتية و (٣) في التمزيق السياسي الذي يعانيه الوطن العربي .

ويؤكد هذا البحث أثر الشركات في تعطيل الاستفادة المكتملة من هذا المورد الطبيعي الخطير ، وبوجه خاص :

(أ) تهافت الشركات على زيادة الانتاج (أكثر من ٣٫٧ مليون برميل في اليوم الواحد في ١٩٥٩) ، مما يمثل عملية استنزاف للبترول العربي ، من شأنها أن تجفف أرض الوطن العربي منه في نحو قرن واحد .

(ب) تبديدها لثروة طبيعية أخرى مهمة هي كميات الغاز الهائلة التي تنبعث من حقول البترول أو توجد في حقول الغاز الطبيعي مثل حقل « حسي رميل » أعظم حقل غاز في العالم . ثم تباطؤها في زيادة طاقة التكرير بالوطن العربي رغم أهمية صناعة التكرير في التنمية الاقتصادية .

(ج) موقفها السلبي بوجه عام من التنمية الاقتصادية للأقطار المنتجة ، رغم الأرباح الطائلة من الانتاج ، والتكرير والتسويق . ثم ارتفاع نسبة المستخدمين الأجانب بها من هنود وباكستانيين وأوربيين وأمريكيين ، كما تبين ذلك الاحصائيات :

أما التمزيق السياسي للوطن العربي فينطوي على تمزيق اقتصادي شنيع ، وتفتيت اعتباطي للموارد والامكانيات . ولعله كان اخطر معوقات الاستغلال السليم البترول العربي الذي عجز حتى اليوم عن أن يؤدي رسالته في التنمية الاقتصادية للوطن العربي.

وختام البحث عرض لما ينبغي عمله حتى يحقق البترول اعظم مايمكن من غايات اقتصادية لخير الجميع :

(أ) فنحن ندعو الى وقف عملية استنزاف البترول العربي بتنظيم الانتاج . ونحث على دق ناقوس هذا الخطر .

(ب) وننبه الى وقف « نزيف » آخر ، هو الغاز الطبيعي الثمين الذي يقدم في معظمه طعاما للنار . كما ننبه الى ضرورة زيادة طاقة التكرير ، ونبين كيف أن الجمهورية العربية المتحدة في عهدها الجديد وجهت من العناية بتصنيع البترول مايصح ان يكون مثلا لما يمكن انجازه في الوطن العربي .

(جـ) ونبرز ما هنالك من مجال واسع لمزيد من استرداد الحقوق من الشركات المسيطرة على الانتاج بما يعوض النقص الذي يطرأ على العوائد اذا اخذ بما ندعو اليه من تنظيم الانتاج .

(د) ويبقى بعد ذلك كله علاج معوقات التمزيق السياسي ، وبالتعاون الاقتصادي ؛ أو بما هو خير منه وابقى : **الوحدة الشاملة للوطن الكبير .**

مكانة البترول في التنمية الاقتصادية للوطن العربي

اكتسب البترول اهمية بالغة في العصر الحديث . فبفضل التقدم الذي احرزه علما الهندسة والكيمياء أصبح من الممكن استنباط عدد هائل من المشتقات البترولية التي تدخل في أغراض مختلفة . وهناك صناعات عديدة تعتمد اعتمادا تاما على البترول . ولكن أهميته الكبرى تستمد من كونه ضرورة لا مناص عنها للحركة في العصر الحديث . فمنه يصنع المطاط الصناعي الذي أثبت مقدرته على منافسة المطاط الطبيعي ، وهو فوق ذلك الوقود الرئيسي ومادة التزييت التي لاغنى عنها لوسائل المواصلات الحديثة . وكمصدر للطاقة بوجه عام ، أصبح البترول يحتل مركز الزعامة بين سائر المصادر فانتزع هذا المركز من الفحم . فبينما أسهم الفحم واللجنيت في عام ١٩٣٧ بنحو ثلاثة ارباع مجموع الطاقة المستهلكة في العالم ، ولم يزد نصيب البترول والغاز كثيرا على ثلث هذا المجموع انخفض نصيب الفحم واللجنيت في عام ١٩٥٧ الى أقل من ٤٥ ٪ فاذا ضممنا الغاز الى البترول ارتفع نصيبهما الى نحو ٥٠ ٪ وهي نسبة سوف تطرد في الارتفاع على حساب الفحم واللجنيت في السنوات المقبلة بحيث يقدر انها ستصل الى ٥٦ ٪ في عام ١٩٥٧ (جدول ١)

اذا كان للبترول هذه الأهمية بالنسبة للعالم، فان له أضعافها بالنسبة للوطن العربي للأسباب الآتية :

(أ) اذا كانت الطبيعة قد اغدقت على هذا الوطن فاصبحت أرضه تحوي كمية هائلة من هذا المعدن النفيس قدرت في عام ١٩٥٩ بنحو ١٥٠ بليون برميل (أكثر من ٢٠ بليون طن) اى اكثر من ٥١٪ من مجموع الاحتياطي العالمي المؤكد (جدول٢) واذا كانت الكويت وحدها تملك من هذا الاحتياطي المؤكد اكثر مما تملكه الولايات المتحدة والاتحاد السوفييتي مجتمعتين ، فان نصيب الوطن العربي من سائر مصادر الطاقة نصيب محدود في الواقع ، فالفحم لايوجد الا بكميات ضئيلة . وتوليد الطاقة الكهربائية من مساقط المياه في المناطق الجبلية بالوطن العربي ، في العراق وشمال غرب افريقية بوجه خاص ، يواجهه عدد من العقبات الطبيعية : بوجه

جدول ١ ـ الانتاج العالمي لأنواع الطاقة (مقدرا بالنسب المئوية) (١)

السنة	الفحم	البترول	الغاز	اللجنيت	الطاقة الكهربائية	الطاقة الذرية
١٩٣٧	٦٨ر٥	٢٠ر٢	٥ر٨	٤	٣ر٥	—
١٩٥٧	٣٩ر٨	٣٤ر٣	١٤ر٨	٤ر٣	٦ر٨	صفر
١٩٧٥	٣٥ر٤	٤١	١٥	صفر	٢	٦ر٦

(١) مؤتمر البترول العربي الثاني ، المصدر رقم ١٣ ، ص ١٤٣ . (انظر قائمة المصادر بآخر البحث) .

فى هذه الجهات يسقط فى فصل واحد من فصول السنة ، وهو يتذبذب من عام الى آخر فى كميته وفى سقوطه ومدتها ، ومن ثم فان الكهرباء التى يمكن الحصول عليها كهرباء موسمية ، ونفقات توليدها عالية ، فضلا عما هو معروف من انه لايمكن نقل الطاقه الكهربائية على نحو اقتصادى لمسافة تزيد على ٦٠٠ كم من محطة التوليد .

وهكذا كان البترول مصدر الطاقة الأول لجميع اقطار الوطن العربى ، وهو المصدر الوحيد بالنسبة لبعض هذه الأقطار . وفى عام ١٩٥٨

جدول ٢ – احتياطى البترول المؤكد بالوطن العربى فى عام ١٩٥٩ (١)

(بملايين البراميل)

القطر	الاحتياطى	القطر	الاحتياطى
الكويت	٥٨ر٠٠٠	قطر	٢٥٠٠
السعودية	٣٦ر٧٠٠	الاقليم المصرى	٥٠٠
العراق	٢٥ر٠٠٠	البحرين	٢٢٠
المنطقة المحايدة	١٣ر٥٠٠	الاقليم السورى	١٠٥
المملكة المغربية	٨٥٠٠	فلسطين المحتلة	٤٠
الجزائر	٥٠٠٠	ليبيا	؟
مجموع الوطن العربى ١٤٩٦٦٥		مجموع العالم ٢٩١٦١٤	

كان نصيب البترول من مجموع الطاقة المستهلكة نحو ٧٠٪ بالنسبة للجزائر والمغرب ، و٨٣٪ بالنسبة لليبيا ، وأكثر من ٩٠٪ بالنسبة لكل من الاقليم المصرى وتونس ولبنان والسودان والعراق والسعودية والكويت والاردن . وسيظل البترول المصدر الأول للطاقة التى يحتاجها الوطن العربى والتى ستزداد كلما ازدادت المشروعات العمرانية والصناعية والزراعية اللازمة لتطوير استغلال موارده الطبيعية .

(ب) ولايقل عن ذلك أهمية أن البترول أعظم مصدر لراس المال والنقد الأجنبى فى الوطن العربى الذى تشتد حاجته لهذا العنصر من عناصر الانتاج. ويكفى ان نذكر هنا انه فى عام ١٩٥٩ بلغ مجموع ماتسلمته الحكومات العربية من عوائد الانتاج بالنسبة للدول المنتجة وعوائد النقل بالنسبة للبلاد التى يمر البترول عبر اراضيها اكثر من ١٠٠٠ مليون دولار (جدول رقم ٣ ، ٩) . وهو مبلغ يفوق ماتدره أى سلعة اخرى بمفردها فى كل البلاد العربية . ومن المعروف أن هذه العوائد تكون العمود الفقرى فى ميزانية عدد من الدول العربية : ٤٧ ٪ بالنسبة للعراق فى ١٩٥٨ ، ٨١٪ بالنسبة للسعودية فى ١٩٥٨/١٩٥٩ ، ونسبة أعلى من ذلك بالنسبة للكويت وقطر والبحرين ، فثلاثتها أقطار لا تكاد تملك شيئا آخر الى جانب البترول .

(ج) ولم يعد البترول مجرد طاقة محركة فقد أصبح أيضا خامة لعدد من الصناعات المهمة ، بعد ذلك الارتفاع المذهل الذى طرأ على عدد مشتقات البترول بحيث زاد هذا العدد من ٥ الى ١٢٠٠ خلال ربع القرن الأخير . ومن هذه الصناعات « البتروكيماوية » ماتشتد اليه حاجة الوطن العربى مثل السماد والمبيدات الحشرية والبلاستيك والمواد العازلة والمواد المطهرة . ومن الطبيعى أن يكون لمثل هذه الصناعات قيمة خاصة فى مستقبل التنمية الاقتصادية لمنطقة كالمنطقة العربية تفتقر الى الكثير من ذلك العدد الهائل من الخامات التى تدخل فى الصناعات الحديثة ولا تملك لذلك الا أن تحرص على استغلال كل ما تستطيع استغلاله من مواردها الطبيعية المحلية .

والبترول اذن يعنى أكثر من شىء واحد بالنسبة لاقتصاد الوطن العربى ، واقعه ومستقبله . انه يعنى قوة محركة لا يملك هذا الوطن كثيرا سواها ، ومصدرا لراس المال يفوق فى وفرته ويسر الحصول عليه كل مصدر آخر وخامة لطائفة من الصناعات لا شك فى ضرورتها .

(١) مستخلص من تقرير البترول العالمى ١٩٦٠ ، المصدر رقم ١٩ ، ص ٢٠ .

فماذا حقق البترول من الغايات الاقتصادية التى يفرضها وجوده فى الوطن العربى لظروفه الطبيعية والبشرية الخاصة ؟

وبعبارة أخرى ماهى التغيرات التى ادخلها البترول على البيئة الجغرافية فى هذا الوطن ؟

وماهى معوقات الاستغلال الكامل لهذا المصدر الفريد من مصادر الثروة الطبيعية ؟

وكيف يتحقق هذا الاستغلال الكامل لخير الوطن العربى جميعا ؟

ماحققه وجود البترول من غايات اقتصادية

تواجهنا فى أى محاولة لدراسة ما أفاده الوطن العربى من البترول فى الناحية الاقتصادية وخاصة فى ميدان التنمية الاقتصادية صعوبة فصل أثر البترول عن أثر الموارد الأخرى . والصعوبة أقل فى حالة الأقطار الصحراوية التى لاتملك موارد أخرى تذكر وخاصة الكويت وقطر والبحرين وبدرجة أقل نوعا السعودية . ولكنها أكثر تعقيدا فى حالة العراق وفى حالة الجمهورية العربية المتحدة بوصفها قطرا منتجا ومنتفعا بنقل البترول عبر قناة السويس ، وان كان انتاجه صغيرا نسبيا) .

وفى حالة الأقطار التى لاتنتج البترول ولكنها تستفيد من مرور الأنابيب عبر اراضيها وهى الأردن والاقليم السورى ولبنان . كما ان هناك صعوبة تبين أثر البترول فى المغرب العربى لحداثة عهده بالانتاج .

ومع ذلك فلاشك فى ان البترول ادخل كثيرا من التغيرات فى الأوضاع الاقتصادية فى الوطن العربى ، سواء فى الدول المنتجة أو دول«الترانزيت» وسنستعرض ماتم من تغيرات يمكن أن تنسب للبترول وحده أو يكون البترول قد لعب فيها دورا حاسما . وسنلاحظ انه مع استثناءات معينة يظهر أثر البترول فى البيئة الجغرافية فى مظاهر غيرمنتجة ـ بالمعنى الاقتصادى ـ أكثر مما يظهر فى مشروعات انتاجية ، وان أثر البترول يبدو على الخصوص فى المدن التى نشأت بسبب انتاجه مثل ميناء الأحمدى بالكويت والظهران بالسعودية ، أو تلك التى كانت متواضعة وازداد عمرانها بسبب البترول مثل كركوك فى العراق والرياض فى السعودية ، أما الريف عصب العالم العربى وموطن غالبية سكانه فقد كان تأثره من هذه الناحية محدودا فى أغلب الاحوال ، وليس هناك كثير من المشروعات الانتاجية الكبرى الزراعية أو الصناعية التى يمكن أن تنسب الى البترول .. وسنلاحظ ايضا أن الدور الذى لعبته الشركات القائمة بالانتاج فى ميدان التنمية الاقتصادية بصفة مباشرة دور محدود للغاية ، فهذه الشركات اما انها وقفت موقفا سلبيا من هذا الميدان ، أو أنها بذلت محاولات دفعت اليها دفعا فى أغلب الأحوال وكانت محدودة على كل حال .

واذا بدأنا باستعراض ما انجز من مشروعات اقتصادية فى العراق ـ أكثر الدول الخمس الرئيسية المنتجة استفادة من البترول فى التنمية الاقتصادية ـ وجدنا أن مجموع ما أنفق على هذه المشروعات كان الى عهد قريب يمثل رقما ضئيلا بالنسبة لعوائد البترول . فقبل انشاء « مجلس الاعمار » وضعت الحكومات العراقية عددا من المشروعات ، واستدعى الخبراء أكثر من مرة لوضع تقارير للحكومة ، ولكن التنفيذ لم يكن يتمشى مع ماكان يعلن من أهداف ، وكثيرا ماكانت المبالغ المرصودة للمشروعات الانتاجية تحول الى وجوه أخرى من الانفاق . فمثلا استقدمت بعثة من الخبراء لتضع توصياتها فى مشكلات الرى والصرف للبلاد (بعثة Haigh) وظلت تعمل من عام ١٩٤٦ الى عام ١٩٤٩ وأوصت بخطة للتطوير يمكن أن تزيد المساحة المزروعة من ٨ مليون الى ١٧ مليون فدان . ومع ذلك فان الموارد المالية المتوفرة للحكومة العراقية من البترول وغيره حينذاك قد

جدول ٣ ـ عوائد انتاج البترول (بملايين الدولارات) (١)

السنة	الكويت	السعودية	العراق	قطر	البحرين	المجموع
١٩٥٠	١٢	١١٣	١٥	١	٣	١٤٤
١٩٥٥	١٩٤	٢٨١	١٩١	٣٠	٩	٧٠٥
١٩٥٩	٣٤٥	٣١٥	٢٥٢	٥٣	١٣	٩٧٨

(١) تقرير هيئة الامم المتحدة ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ المصدر رقم ١٨ ص ٧٧ .

حول معظمها لتمويل واردات استهلاكية ولنفقات الادارة الحكومية (١)

وفى عام ١٩٥٠ صدر قانون بانشاء مجلس الاعمار الذى عهد اليه القيام بوضع وتنفيذ سياسة تفصيلية لاعمار البلاد وتنمية مواردها الاقتصادية، وخصص للمجلس كل عوائد البترول • ثم عدل القانون فى سنة ١٩٥٢ فخصص له ٧٠٪ فقط من هذه العوائد بينما ادخل الباقى ضمن الميزانية العامة وقد أمكن بفضل هذا المجلس تنفيذ عدد من المشروعات . ففى ميدان الرى والصرف ومكافحة الفيضان كان من أهم اعماله تنفيذ مشروع خزان وادى الثرثار بعد اقامة قنطرة على نهر دجلة عند سامراء لرفع مياه هذا النهر وحفر قناة لتوصيلها الى الوادى ، وانشاء خزان دوكان على الزاب الصغير ، وخزان دربندخان على نهر ديالى ، كما اكمل المجلس مشروع خزان الحبانية وانشأ قنطرة على نهر الفرات شمال الرمادى لدفع مياه الفيضان فى قناة لهذا الخزان وتم حفر قناة بين بحيرة الحبانية والفرات عند الفالوجه (جدول الذبان) وقناة تصل

المواصلات فى قطر تعتبر رداءة المواصلات فيه من أهم العوائق فى تطويره الاقتصادى .

ومع ذلك فان مقدار التقدم الذى أحرز فى كل هذه الميادين لا يتناسب بأى حال مع ضخامة العوائد التى ادرها البترول على العراق وتوفر الامكانيات الطبيعية للاستغلال ، من وفرة الأرض ، الى وفرة فى المياه ، وضمان للقوة المحركة الرخيصة . فهناك مشروعات زراعية حيوية تنتظر التنفيذ ، والصناعة لازالت فى طورها البسيط ، والحاجة للمواصلات الجيدة لاتزال ماسة ، ودخل الفرد منخفض . ولا شك أن النقص فى الخبرات الفنية ، وقلة عدد السكان ، وضعف كفاية الادارة الحكومية ، من الأسباب الرئيسية التى أدت الى هذا الوضع . ومن ثم كان ذلك العجز عن انفاق المبالغ المخصصة فعلا لمشروعات التنمية الاقتصادية حتى بالنسبة لمجلس الاعمار الذى لم ينفق فى عامى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ مثلا سوى ٣٢ مليون دينار من ٧٥ مليونا كانت تحت تصرفه عن هذين العامين ، وانتهى الأمر بالعدول من بطئه فى التنفيذ .

جدول ٤ ــ عوائد البترول ونفقات مشروعات التنمية فى العراق (بملايين الدولارات)

السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات	السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات
١٩٥٤	٢٩١	٥٩	١٩٥٧	١٤٤	١٦٣
١٩٥٥	٢٠٦	٩٥	١٩٥٨	٢٣٧	١٧١
١٩٥٦	١٩٣	١٢٦	١٩٥٩	٢٥٢	٢٢٥

تلك البحيرة بمنخفض ابو دبس الذى ينقل اليه الماء حين يزيد الفيضان على سعة خزان الحبانية ، فضلا عن قناة المسيب الكبير وغيرها من القنوات المرتبطة بهذا المشروع • وقد اسهمت هذه المشروعات فى تحقيق زيادة جدية فى المياه اللازمة للرى الصيفى ؛ وفى زيادة المساحة المزروعة ودرء أخطار الفيضان . هذا فضلا عما نفذه المجلس من مشروعات أخرى اصغر كتوسيع مشروع الحويجة فى منطقة كركوك وتوسيع شط الحلة وحفر عدد من الآبار فى المناطق التى لا تصلها مياه الأنهار والتوسيع فى حفر المصارف على ضفتى دجلة والفرات • كذلك أنشأ المجلس بعض المصانع الصغيرة كما وجه عناية الى وسائل

أما فى المملكة العربية السعودية فعلى الرغم من أن الانتاج أوفر وعوائد البترول التى تحصل عليها الحكومة اكبر (٣١٥ مليون دولار فى عام ١٩٥٩ مثلا) فان ما انفق على المشروعات الانتاجية كان أقل مما انفق فى العراق .

وبعض السبب فى ذلك هو قلة الامكانيات الطبيعية فى هذا القطر الذى يغلب عليه الطابع الصحراوى وتقل فيه فرص القيام بمشروعات كبيرة ، ومع ذلك فقد انجزت اعمال كثيرة فى السنين الأخيرة من اهمها تنفيذ مشروع مزرعة الخرج فى نجد والتى تبلغ المساحة المزروعة منها نحو أربعة آلاف فدان وتقوم الزراعة فيها على استغلال المياه الجوفية المتوفرة فى تلك المنطقة بواسطة مضخات قوية ، ومنها اقامة عدد من السدود الصغيرة على وادى حنيفه وروافده فى منطقة الرياض بقصد اعطاء

(١) شوادران ، المصدر رقم ١٧ ، ص ٢٧١ .

فرصة للمياه للتسرب فى التربة وتغذية الآبار ،وذلك للاسهام فى حل مشكلة المياه فى مدينة الرياض وزيادة مياه الرى ، الى جانب سد عكرمة بالطائف وســد وادى عروة بالمدينة .

ومن الظاهرات الحديثة المرتبطة بالبترول فى هذا الميدان ازدياد الاعتماد على الوسائل الآلية فى الرى بحيث وصل عدد المضخات الى نحــو عشرة آلاف مضخة وكادت وسائل الرى القديم تختفى فى بعض الجهات . وهناك مشروعان يجرى العمــل فى تنفيذهما فى الوقت الحاضر ، أولهما مشروع وادى جيزان بتهامة عسير الذى بدىء العمل فيه هــذا العام والذى يقوم على بناء سد على هـــذا الوادى للتحكم فى مياهه والاستفادة منها فى ضـــمان رى مساحة تبلغ نحو ٥٠ الف فدان يزرع منها حاليــا نحو ثلثها فقط . والمشروع الثانى هو صرف مياه منطقة القطيف على ساحل الخليج العربى · فقد أدت كثرة تدفق المياه من الآبار فى هذه المنطقة الزراعية التى تبلغ مساحتها نحو ٨٠٠٠فدان الى رفع منسوب المياه الجوفية فى التربة وزيادة نسبة الملوحة فيها الى درجة خطيرة ترتب عليها تدهور انتاج الحاصلات

كم) والطريق الذى يمتد عبر صحراء الرهناء بين الرياض والدمام (٥٠٠ كم) والذى افتتح هذا العام · هذا فضلا عن الخط الحديدى الذى انشىء قبل ذلك (١٩٥١) بين الرياض والدمام . ويجرى العمل الآن فى تنفيذ مشروع ضخم هو رصف طريق يصل بين نجد والحجاز (طريق الرياض ـ الطائف) يبلغ طوله نحو ١٠٠٠ ك.م بالاضافة الى طريق يؤدى من المدينة الى تبوك · واذا أضفنا الى ذلك المشروعات العمرانية التى تناولت المدن وخاصة الرياض وجدة والدمام ومكة والمدينة (وكلها مدن تغيرت معالمها تغيرا هائلا ؟ أدركنا أن البترول قد أحدث تغييرات مهمة فى البيئة الجغرافية فى الصحراء العربية ٠٠ ومما يلفت النظر أن معظم هذه التغييرات قد تم فى العشر سنوات الأخيرة ، فاذا كان مجموع ما انفق على مشروعات التنمية فى عام ١٩٤٧ ـ ١٩٤٨ هــو ٢٩ مليون ريال سعودى فقط (٩ر٢ مليون جنيه مصرى) فان هذا الرقم قد ارتفع الى ٢٣٤ مليــون ريال (٤ر٢٣ مليون جنيه مصرى) فى ١٩٥٧ــ١٩٥٨ (١) ٠٠ ومع ذلك فان ما انفق فى مشروعات التنمية الاقتصـادية لايمثل الا نســبة صغيرة من عوائد

جدول ٥ ـ عوائد البترول ونفقات مشروعات التنمية فى السعودية
(بملايين الدولارات)

السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات	السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات
١٩٥٤	٢٨١	٧٤	١٩٥٧	٣٠٣	٦٢
١٩٥٥	٢٧٥	١٠١	١٩٥٨	٣٠٢	؟
١٩٥٦	٢٨٣	؟	١٩٥٩	٣١٥	٤٩

من نخيل وخضروات وبرسيم · وقد بدىء فى تنفيذ مشروع الصرف هذا منذ عام ١٩٥٩ وأمــكن حتى الآن اصلاح مايقرب من ٢٠٠٠ فدان .

واذا كان توفير المياه هو المشكلة الرئيســية التى تواجه السعودية بطبيعة الحال ، فان مشــكلة المواصلات لاتقل عنها خطورة كما هو المنتظر فى قطر مترامى الأطراف يساوى فى مساحته مساحة أوربا الغربية باستثناء شبه جزيرة اسكنديناوه ٠٠ وقد شهدت السعودية تطورا ملحوظا فى هذا الميدان ، فأصبحت الطائرات وسيلة أساسية للمواصلات بين كثير من المدن ، واصبحت السيارات الوســيلة الشائعة للمواصلات البرية ، وتم تعبيد بعض الطرق المهمة كطريق جده ـ مكه (٧٣ كم ؟ وطريق جده ـ المدينة (٤٥٠ كم) وطريق الرياض ـ الخرج (٨٥

البترول (جدول ٥) ، ولا يزال هناك عــدد من المشروعات التى تنتظر التنفيذ من أهمها مشروعات الرى عن طريق حفر مزيد من الآبار وبناء مزيد من السدود لحفظ مياه المطر التى تتجمــع فى الأودية وخاصة فى المنطقة الغربية حيث يقترح تنفيذ مشروع وادى بيشه فى عسير مع بعض مشروعات أخــرى أصغر . وهناك أيضا مشروعات الصرف لا فى المنطقة الشرقية وحدها حيث يبقى تنفيذ مشروع لصرف منطقة الاحساء بعد الانتهاء من منطقة القطيف ، بل كذلك فى جهات داخلية مثل منطقة القصيم ومنطقة خيبر ومنطقة تبوك والجوف ومنطقة جبرين ، وكلها جهات تعانى مشكلة ارتفاع مستوى المياه الجوفية

(١) تقرير هيئة الامم المتحدة ١٩٥٨ ـ ١٩٥٩ ، المصــدر رقم ١٨ ، ص ١١٨ .

فيها ، ثم هناك مشروعات المواصلات العديدة التى تحتاجها هذه البلاد الفسيحة والتى لابد منهاكخطوة لازمة لتحقيق التنمية الاقتصادية . ففضلا عن اكمال طريق الرياض ـ الحجاز هناك مشروع مد الطريق من الخرج جنوبا الى الافلاج ووادى الدواسر ومشروع تعبيد طريق من الرياض الى القصيم (طريق الرياض ـ بريده ؟) ، ومشروع طريق حائل الذى يعتزم مده من موقع ملائم على طريق المدينة ـ تبوك شرقا الى حائل، ومشروع طريق من الحجاز الى جيزان بمحاذاة ساحل البحر الاحمر ، وطريق من الطائف الى الظفير بعسير ، الى جانب عدد آخر من الطرق ، والى جانب مشروع سكة حديد الحجاز بين دمشق والمدينة والذى يعتزم تنفيذه بالاشتراك مع الجمهورية العربية المتحدة والأردن .

***

واذا كانت المشروعات الانتاجية التى تم تنفيذها فى المملكة السعودية لاتتناسب مع ضخامة العوائد البترولية ، واذا كانت الظروف الطبيعية من ناحية والافتقار الى الخبرات الفنية وقلة عدد السكان نسبيا من ناحية أخرى قد وضعت حدا لما يمكن عمله فى هذا الميدان ، فان الأمر لايختلف عن ذلك فى الكويت وقطر والبحرين .

والكويت اكثر هذه الأقطار الثلاثة حظا من التعمير ، ففضلا عن النهضة التعليمية ، وتعبيد عدد من الطرق انشىء فيها ميناء جديد هوميناء الأحمدى وتحولت مدينة الكويت الى مدينة حديثة عامرة ، وانشئت محطة لتقطير مياه البحر تبلغطاقتهاخمسة ملايين جالون يوميا ، فأصبح من الممكن الاستغناءعن مياه الشرب التى كانت تنقل من شط العرب ، على أن ماتم انفاقه لايعادل الا نسبة بسيطة من عوائد البترول التى وصلت فى عام ١٩٥٩ الى نحو ٣٥٠ مليون دولار ، كما يتضح ذلك من الجدول الآتى (جدول ٦)

وفى البحرين ازداد العمران فى عاصمتها«منامة» وعبد عدد من الطرق ، وزاد عدد الآبارالارتوازية فلم يعد السكان يعتمدون على استيراد الماء من خارج البحرين . ولكن ما انفق فى مشروعات التنمية قليل جدا بالنسبة لنصيب الحكومة من عوائد البترول الذى ينقسم الى ثلاثة اقسام ، قسم لشيخ البحرين وأسرته ، وقسم للنفقات الحكومية الجارية ، ومشروعات التنمية ، وقسم للاستثمار فى الخارج (وهو تقسيم يتبع أيضا بالنسبة لعوائد الكويت وقطر) ، ولم ينفذ فى قطر سوى بعض المشروعات العمرانية الصغيرة مثل تعمير عاصمتها « الدوحة » وتعبيد بعض الطرق . ولعل خير مايلخص الموقف بالنسبة لهذه الأقطار الثلاثة هو ماذكره شوادران فى كتابه « بترول الشرق الأوسط والقوى العظمى » حين قال « لم يتحقق (فى هذه الأقطار الثلاث) الا القليل جدا فى ميدان التنمية الاقتصادية الصحيحة عن طريق خلق موارد جديدة للثروة ، ثم ان السكان لم يتحقق لهم من التدريب أو الاعداد سواء من الناحية العملية أو السيكولوجية مايلزم للمحافظة على مستوى متقدم بجهودهم الخاصة . ونتيجة ذلك هى أن اى تغيير خطير فى انتاج البترول وفى سوقه العالمية قد يؤدى الى انهيار تام لهذا البناء المعقد الذى تم انشاؤه بطريقة اصطناعية من عوائد البترول » (١)

معوقات الاستغلال السليم

يبدو من هذا الاستعراض السريع لما حققه البترول فى خمسة من اقطار انتاجه الرئيسية فى هذا المورد الثمين لم يلعب بعد دوره كاملا حتى فى مناطق الانتاج الرئيسية التى تواجه فى الوقت نفسه خطر الاعتماد على مصدر واحد من مصادر الدخل . واذا نظرنا الى الوطن العربى جملة لوجدنا ان البترول العربى قد عجز عجزا واضحا حتى اليوم عن تحقيق

(١) شوادران ، المصدر رقم ١٧ ، ص ٣٩٩ ـ ٤٠٠ .

جدول ٦ ـ عوائد البترول ونفقات المشروعات فى الكويت
(بملايين الدولارات)

السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات	السنة	عوائد البترول	نفقات المشروعات
١٩٥٤	١٩٤	٧٨	١٩٥٧	٣٠٨	٩٠
١٩٥٥	٢٨٢	٤٨	١٩٥٨	٣٥٤	١٠٩
١٩٥٦	٢٩٣	٦٧	١٩٥٩	٣٤٥	؟

رسالته فى التنمية الاقتصادية لهذا الوطن الكبير الذى يعانى التخلف فى زراعته وصناعته والذى يزخر مع ذلك بامكانيات التطوير ولعلنا نستطيع ان نجمل اسباب ذلك فى ثلاثة أمور رئيسية هى سوء توزيع البترول على الطبيعة ، وصدفة استغلاله بواسطة شركات اجنبية ، التمزيق السياسى للوطن العربى . وصحيح أن هناك عوائق أخرى مثل نظم الحكم السائدة فى بعض الاقطار وضعف الكفاية الفنية ، ولكنها اما ثانوية بالنسبة لتلك المعوقات الرئيسية أو انها ترتبط بها أوثق الارتباط .

اما سوء توزيع البترول فيرتبط بظروف جيولوجية معينة ركزته تركيزا شديدا فى بقاع دون اخرى . ولكن الجيولوجيا شاءت شيئا وشاءت الجغرافيا شيئا آخر . فان هذه البقاع قليلة السكان وتعوزها فى معظمها المقومات الطبيعية اللازمة لأى استثمار على نطاق واسع . وهكذا فان اكثر من ٩٠٪ من مجموع الانتاج العربى يستخرج اليوم من خمسة أقطار (الكويت والسعودية والعراق وقطر والبحرين ؟ يقل مجموع سكانها عن ١٥ مليون نسمة وقد اكتشف البترول مؤخرا فى الطرف الغربى من الوطن العربى وبدأ انتاجه منذ وقت قريب ، كما أن البحث قد يسفر عن مفاجآت جديدة شبيهة بمفاجأة اكتشافه فى الكويت وفى صحراء شمال غرب افريقيه ومع ذلك فالوضع الراهن هو أن توزيع البترول توزيعا سيئا بالنسبة لتوزيع مناطق العمران وتوزيع السكان ، الأمر الذى أسهم ، فى ظل الأوضاع القائمة فى تعطيل الكثير من امكانيات الاستفادة من هذا المورد الطبيعى الثمين .

المعوقات الأجنبية

من مساوىء الصدف أن البترول العربى باستثناء البترول المصرى لاينتجه العرب أنفسهم ولكن يسيطر على هذا الانتاج شركات أجنبية عاتية لها مصالحها الخاصة ، ونظرتها للتطوير الاقتصادى للأقطار المنتجة بل وللوطن العربى كله لا يمكن بحكم طبيعتها الاستغلالية أن تتجه نحو التطوير الاقتصادى السليم لهذه الأقطار . وينعكس ذلك فى أمور كثيرة نرى أنه قد آن الاوان للانتباه اليها وتسليط الاضواء عليها فى أى دراسة جغرافية أو اقتصادية للبترول العربى .

١ ــ فالعمران الذى تشجعه هذه الشركات الاجنبية محدود بمنطقة الانتاج أو بما يخدمها ، لا بسائر جهات القطر المنتج . ومن الصحيح أن شركة ارامكو انفردت من بين شركات البترول فى الوطن العربى بأنها اتخذت دورا ايجابيا فى المعاونة فى بعض مشروعات التنمية فى المملكة السعودية مما جعلها موضع نقد من الشركات الأخرى . فقدمت معونتها الفنية فى تنفيذ مشروع مزرعة الخرج التجريبية وادارته حتى أوائل ١٩٥٥ ، وفى مد الخط الحديدى وتعبيد الطريق من المنطقة الشرقية الى الرياض ، وفى مشروع صرف منطقة القطيف . ولكن ــ كما يقول باحث أمريكى ــ « حتى المساعدة التى تقدمها ارامكو لاتأتى عن طيب خاطر بوجه عام » (١) . ومما يلفت النظر حقا ان منطقة القطيف ومنطقة الاحساء ظلت تعانى مشكلة صرف مياهها حتى الوقت الحاضر رغم مضى نحو ربع قرن على بدء عمليات ارامكو فى المنطقة الشرقية .

والخلاصة كما عبر عنها الباحث الأمريكى سالف الذكر هى أنه ليس هناك اى شركة من شركات البترول تتصور أن من بين التزاماتها الاسهام فى تطوير الأقطار التى تعمل بها ، وليس فى مشروعاتها مايرقى لأن يكون خطة منسقة للتطوير ، انما هو تعمير محلى محدود بمنطقة الانتاج وبأغراض هذا الانتاج ، هذا فضلا عما هو معروف من أن هذه الشركة تضن بما لديها من البحوث والمعلومات التى قد يفيد الوقوف عليها فى نواح أخرى لازمة للتنمية الاقتصادية .

كل ذلك رغم الأرباح الخيالية التى جنتها الشركات . ومن المعروف ان مبدأ تقسيم أرباح الانتاج مناصفة بين الشركات والحكومات لم يتخذ الا فيما بعد عام ١٩٥٠ . وقبل ذلك التاريخ كانت الشركات تدفع عوائد طفيفة بالنسبة لمجموع الأرباح .. وفى الوقت نفسه كانت الشركات ، ولا تزال ، تحرم حكومات الأقطار المنتجة من المشاركة فى ارباح نقل البترول وتكريره فى الخارج وتسويقه وظلت هذه الأرباح من نصيب الشركات وحدها حتى الآن . والتدليل على ضخامة المبالغ التى اكتسبت نذكر أن مجموع أرباح شركات البترول الأجنبية الثلاث المنتجة فى العراق للفترة ١٩٤٨ــ١٩٥٨ فقط قدر بأكثر من ١٦٥٠ مليون دولار وأن ارباح شركة بترول الكويت فى الفترة نفسها كانت أكثر من ٢٤٧٥ مليون دولار ، على حين ان ارباح ارامكو فى تلك الفترة وحدها أيضا بلغت أكثر من ٣٫٠٧٣ مليون دولار (٢) (ولا عجب اذن فى أن شركتى ستاندرد أوف نيوجرسى

(١) فنى ، المصدر رقم ١٠ ، ص ١٥٣ .

(٢) مؤتمر البترول العربى الاول ، المصدر ١٢ ، ص ٦٧

وسوكونى فاكوم دفعتا عن طيب خاطر فى عام ١٩٤٧ نحو نصف بليون دولار مقابل الاشـتراك بنصيب ٤٠٪ من شركة ارامكو) (١) ومن الواضح ان جزءا يسيرا جدا من تلك الارباح الضخمة كان يكـفى لتنفيذ الكثير من المشروعات المهمة اللازمة للتنمية الاقتصادية للأقطار المنتجة .

* * *

٢ ـ ومن معوقات الاستغلال السليم لبترول الوطن العربى موقف هذه الشركات من الغـاز الطبيعى . فالوطن العربى تخرج من ارضه كل يوم كميات هائلة من هذا الغـاز ، قد تنبعث من آبار البترول نفسها ، وقد توجد فى حقول الغاز الطبيعى كما فى حقل « راس بون » بتونس وحقل غاز «حسى رميل » بالجزائر الذى يعتبر اكبر حقل للغـاز الطبيعى فى العالم والذى يقدر الاحتياطى فيه بنحو ٨٠٠ بليون متر مكعب . وفى جهات أخرى من العالم ينقل الغاز مسافات طويلة أحيـانا فى الأنابيب ليستخدم فى أغراض الصناعة وللاستعمال المنزلى (٢) ، وهو كذلك الخامة الأساسية للصناعات البتروكيماوية . والواقع انه يدخل اليوم عهـدا جديدا كمصدر للطاقة ومصدر للنقد الاجنبى ، أما فى الوطن العربى فان معظم الغاز المستخرج يضيع هباء بمعنى الكلمة الحرفى ، فهو بكل بساطة يحرق

هذه الشعلات المنبعثة من حقول الزبير وحقل برجان رغم ان المسافة تبلغ نحو ١٥٠ كيلومترا .

وفى بعض الحالات تستخدم الشركات هـذا الغاز فى عمليات الانتاج ، اما كوقود واما بان «تحقنه» فى آبار البترول للمحافظة على الضغط بها وتيسير خروج البترول منها ، ويتضح ذلك خاصـة فى السعودية حيث انشأت ارامكو معملين لحقن الغاز (فى أبقيق وعين دار) . وفى حالات أخرى ينقل الغاز للمدن لاستعماله كوقود كما فى الاقليم المصرى وكما فى البحرين (حيث ينقل الغاز لمحطة توليـد الكهرباء فى منامة) ، وكما فى الكويت (حيث يعتمد انتاج القوة الكهربائية على وقود من الغاز الطبيعى اعتمادا تاما) . وفى الغرب العربى ينتج حقل غاز « راس بون » نحو ١٨٠ مليون قدم مكعب فى اليوم. وفى عام ١٩٥٨ بدأت الحكومة الفرنسية العمـل فى انشاء خط أنابيب لنقل الغاز من حقل غاز « حسى رميل » الى الساحل الجزائرى . بل ان تلك الحكومة تدرس مع الشركات الخاصة امكان مد خط انابيب تحت البحر من الجزائر الى اسبانيا ومنها الى سائر اوربا لتسويق الكميات الهائلة من الغاز الموجود فى الصحراء الكبرى العربية .

ومع ذلك فان معظم الغاز الطبيعى فى الوطن العربى يذهب بددا فتأكله النيران ، وتكون الشركات

جدول ٧ ــ طاقة معامل التكرير فى الوطن العربى (٣)

القطر	طاقة التكرير	القطر	طاقة التكرير	القطر	طاقة التكرير
السعودية	٢١٩٠٠٠	ج.ع.م (سوريا)	٢٠٠٠٠	الأردن	٥٠٠٠
البحرين	٢١٤٠٠٠	فلسطين المحتلة	٨٤٠٠٠	المملكة المغربية	٣٥٠٠
الكويت	١٠١٠٠٠	العراق	٥٨٧٠٠	قطـر	٦٠٠
عـدن	١٠٠٠٠٠	المنطقة المحايدة	٥٠٠٠٠	المجموع الكلى	١ر٠٥٦ر٠٠٠
ج.ع.م. (مصر)	٧٧٥٠٠	لبنان	٢٣٠٠٠		

حرقا للتخلص منه ، وشعلات نار الغاز المحروق من المناظر المألوفة فى مناطق الانتاج. ويقال ان المسافر من البصرة الى الكويت فى ليلة صافية لايفارقه منظر

الأجنبية بذلك سببا فى ضياع جزء كبير من الثروة الطبيعية لهذا الوطن .

٣ ـ ومثل ذلك يقال عن موقف الشركات من تكرير البترول العربى ، تلك الصناعة التى يمكن أن تعود بخيرات وفيرة على الوطن العربى . فان معظم

(١) شودران ، المصدر رقم ١٧ ، ص ٣٥٠ .

(٢) من احدث المشروعات الكبرى مثلا ، المشروع الذى تم فى باكستان الغربية عام ١٩٥٥ ، وفيه انشىء أنبوب للغاز طوله ٥٦٠ كيلو مترا من حقل غاز « سوى Sul » الى كراتشى ، وهناك مشروع خط آخر الى لاهور .

(٣) مستخلص من تقرير البترول العالمى ، المصدر ١٩ ، ومجلة ميدل ايست ايكونومى عدد ١٩٦١/٢/١٠ وحديث وزير الصناعة التنفيذى للاقليم الشمالى للاهرام عدد ١٩٦١/٨/٧

هذا البترول يصدر خاما لا مكررا ، وتعود معظم الفائدة من التكرير على أقطار أوربا الفربية ، بكل ما يعنيه ذلك من استفادة من المشتقات • وتشغيل للعمال ، واستثمار للأموال . وهكذا فان مجموع طاقة التكرير فى جميع أقطار الوطن العربى لا يزيد كثيرا على مليون برميل فى اليوم الواحد (جدول ٧) رغم أن مجموع انتاجها يصل الى نحو ٣ر٧ مليون برميل فى اليوم . وتعتبر هذه الكمية التى تكرر فى الوطن العربى أقل من ثلث مايتم تكريره فى أوربا الفربية (٣ر٦١٩ر٠٠٠ برميل يوميا فى عام ١٩٥٩) رغم ضآلة انتاج أقطارها من البترول ، وهى لاتزيد كثيرا عما يتم تكريره فى فنزويلا (نحو ٩ر٠ مليون برميل يوميا) مع ان انتاج فنزويلا (٢ر٧ مليون برميل يوميا فى ١٩٥٩) اقل كثيرا من انتاج الوطن العربى .

وهكذا تذهب معظم ثمرات التكرير لأقطار أوربا التى يمكن أن يقال انها قد قامت ـ بتطويرها صناعة التكرير داخل حدودها ـ بثور صناعية مصفرة ، على حساب بترول الوطن العربى فى المقام الأول . ويعلق « هوسكنز » على هذا الوضع بالنسبة للشرق العربى وايران فيقول « ان تكرير معظم بترول الشرق الأوسط فىأوربا ، أى فى منطقة مستهلكة أكثر منها منتجة ، أدى بالطبع الى زيادة اعتماد كل من المنطقتين على الأخرى . ولكنه يعنى أيضا وضع قيود صارمة على خطط دول الشرق الأوسط وآمالها فى التصنيع. وسوف يمضى وقت طويل تحرم هذه الدول أثناءه فرصة الانتفاع من التكرير المحلى لمعظم هذا المورد الطبيعى الرئيسى من موارد البلاد » (١)

٤ ـ وثمة أمرآخر يعتبر ـفى النظرة البعيدة وفى ضوء الأوضاع القائمة فى الوطن العربى ـ من الاستفلال السليم لهذه الثروة الفريدة ، نقصد تلك اللهفة المحمومة من جانب الشركات على زيادةالانتاج من الحقول العربية ، ففى الفترة من ١٩٤٨ ـ١٩٥٩ مثلا طفر الانتاج فى الاقطار العربية الآتية عى النحو الآتى :

فى قطر من نحو ٥ر١ مليون طن الى نحو ٨مليون طن

فى العراق من نحو ٥ر٦ مليون طن الى نحو ٤٠ مليون طن

(١) هوسكنز ، المصدر رقم ١١ ، ص ١٩٤ .

فى السعودية من نحو ٢٣ مليون طن الى نحو ٥٤ مليون طن .

فى الكويت من نحو ١٢ مليون طن الى نحو ٧٠ مليون طن .

ومما يذكر فى تبرير هذا التهافت الشديد على البترول العربى (وبترول ايران أيضا) قلة ماتملكه الولايات المتحدة من احتياطى البترول بالنسبة لما يملكه الشرق الاوسط ، والواقع أنه لم يعد هناك مايبرر هذا الاعتقاد .

وفى ديسمبر ١٩٥٤ قدر معهد البترول الأمريكى ـ المشهور بتحفظه ـ كمية الاحتياطى المؤكد فى الولايات المتحدة بنحو ٢٩ر٦ بليون برميل وهناك تقديرات أعلى من ذلك منها تقدير يرفعالرقم الى ١١٠ بليون برميل ، بخلاف الأرصفة القارية ؛ التى يقدر انها يمكن أن تضيف ٣٠ بليونا أخرى . ولا يدخل فى كل ذلك الكميات الهائلة التى يمكن استخراجها من الطبقات الطفلية Snae والتى يقدر أحد الثقات الكمية الممكن استخراجها منها بنحو الف بليون برميل (١) ، فالتصايحبأنالولايات المتحدة على وشك ان ينضب بترولها أمر لم يعد يسهل قبوله ، « ولابد أن نستنتج أن الاعتبار الأول فى نظر الشركات الأمريكية لاستفلال حقول بترول الشرق الأوسط هو الأرباح الضخمة التى تجنيها هذه الشركات من هذا الاستغلال » (٢)

ولاتزال الشركات تواصل هذا الاستنزاف للبترول العربى من جوف الأرض ، بل ومن جوف البحر كما فىالخليج العربى، واضيف لمناطق الانتاج القديمة المنطقة المحايدة بين الكويت والسعودية وفلسطين المحتلة والمملكة المغربية والجزائر وليبيا. وهكذا وصل الانتاج فى جميع أقطار الوطن العربى فى عام ١٩٥٩ الى معدل مذهل هو ٣ر٧٢٩ر١٢٩ برميل فى اليوم الواحد أو نحو ١٨٥ مليون طن فى السنة أى ٢٠٪ من مجموع الانتاج العالمى . واذا سار الانتاج بالمعدل الحالى فان البترول العربى سوف يستنفد فى نحو قرن واحد من الزمان . فعلام ستعتمد تلك الأقطار المنتجة التى لاتكاد تملكشيئا غير البترول حينذاك) وماذا يبقى للوطن العربى جملة من ثروة معدنية بعد تجفيف أرضه من هذا

(١) تعبير تكنولوجى يقصد به الاراضى الساحلية التى بها بترول .

(٢) سوادران ، المصدر رقم ١٧ ، ص ٤٥٢ ـ ٤٥٣ .

المورد الحيوى الذى لامفر من ادخاره لمستقبل بعيد؟ ان موقف الشركات مفهوم ، فهى حريصة على سلب اكبر كمية من البترول العربى لانها تجد فى ذلك عملية مجزية بصورة تكاد تكون خيالية (١) ، ولانها تريد الحصول على اكبر قدر ممكن قبل أن تشرع الحكومات العربية فى تعديل شروط الامتياز الراهنة أو تقدم على التأميم . اما من وجهة النظر العربية فان تزايد الانتاج الى هذا المعدل المريع امر لا بد أن ينظر اليه على انه قصر نظر خطير ، وتبديد لثروة لاتقبل التجدد ، ومعوق للاستغلال السليم لهذه الثورة .

٥ ــ وثمة أمر آخر لم يلق مايستحقه من عناية الباحثين ، هو مادرجت عليه شركات البترول من التوسع فى استخدام العمال والموظفين الاجانب سواء كانوا من الدولة التى تنتمى اليها الشركة أو من الهنود والباكستان والايرانيين ، رغم توفر من يمكنهم القيام بأعمالهم داخل الوطن العربى الكبير . والشركات نفسها حريصة بالطبع على الا تبرز هذه الناحية ، وهى تكتفى فى نشراتها الدعائية عادة بابراز مجموع المستخدمين وارتفاع أجورهم ، رغم أن نسبتهم لاتصل فى الحقيقة الى ١٪ من مجموع السكان ورغم انخفاض اجورهم بالنسبة المستخدمين الأوربيين أو الأمريكيين . والجدول الآتى الذى

المجموع . بل ان نسبة الهنود والباكستانيين ترتفع فى الكويت الى ٣٧ ٪ من مجموع مستخدمى شركة الكويت (ولم نعثر على احصائيات تبين نسبة الايرانيين وحدهم الى مجموع المستخدمين فى شركات البترول ، ولكن المعروف أن لهم جالية نشطة فى البحرين والكويت ، وان القيود ضد دخولهم للبحرين لم تشتد الا منذ وقت قريب نسبيا ، وأنه بعد تعطل « عبادان » هاجر الكثيرون من الايرانيين الى الكويت خاصة حيث ازداد توسع الشركة فى عمليات البترول .

وينطوى هذا الوضع على اكثر من خطر واحد: فاستخدام هؤلاء الأجانب توطيد لظاهرة من مخلفات الاستعمار الأوربى تؤدى الى تشويه التجانس الاجتماعى فى هذه الاقطار بزرع عناصر أجنبية فى المجتمع العربى ، وهو فى حالة البحرين تدعيم أيضا لأطماع ايران فى هذا القطر العربى الصغير ، كما أنه يعنى بوجه خاص ــ من وجهة نظر هذا البحث ــ اقتطاعا لمنفعة اقتصادية من أبناء الوطن العربى الكبير الذى يستطيعون بصورة محققة اداء مايؤديه مستخدم ايرانى او باكستانى او هندى او ايطالى او غير هؤلاء وهؤلاء من اخلاط وانماط . واذا كانت ايران قد حرصت اشد الحرص على زيادة نسبة الايرانيين فى شركات البترول بها بحيث أصبحت

الجدول ٨ جنسيات المستخدمين بشركات البترول :

القطر	وطنيون		هنود وباكستانيون		من أصل أوربى أو مريكى		جنسيات أخرى (عرب وايرانيون الخ)		السنة
	العدد	النسبة	العدد	العدد	العدد	النسبة	العدد	النسبة	
البحرين	٥٨٢٩	٦٨ر٣٪	٧٤٤	٨ر٨ ٪	١٠٨٥	١٢ر٧٪	٨٧٤	١٠ر٢٪	١٩٥٤
السعودية	١٣٢١٣	٦٧ر٣٪	٢٣٨٦	١٢ر٢٪	٣٠٩٣	١٥ر٨٪	٩٤٠	٤ر٧ ٪	١٩٥٦
الكويت	٢٤٠٠	٢٩٪	٣٠٠٠	٣٧٪	٩٠٠	١١٪	٢٨٠٠	٢٣٪	١٩٥٣

استخلصناه من عدد من الجداول نشرت فى كتاب لباحث امريكى مدقق درس الموضوع دراسة مفصلة (٢) يبين مثلا كيف أن نسبة الهنود والباكستانيين ترتفع فى السعودية الى اكثر من ١٢ ٪ من مجموع المستخدمين بشركة أرامكو ، على حين تنخفض نسبة العرب والايرانيين معا الى أقل من ٥٪ من هذا

(٤) انظر فى تفصيل ذلك يوسف أبو الحجاج ، المصدر ٨ ، ص ١٠٨ ــ ١١٠

(٢) هو الاستاذ « فنى » ، المصدر رقم ١١ .

نسبتهم اكثر من ٩٩ ٪ من مجموع المستخدمين بها، فضلا عن اشتراطات الايرانيين المختلفة فيما يتعلق بتوزيع المراكز الرئيسية فى شركات البترول ، واذا كان اهل فنزويلا يطالبون اليوم بانهاء أعمال جميع المستخدمين الأجانب فى صناعة البترول عندهم حتى مستوى المديرين فى ظرف سنتين او ثلاث سنوات (١)، فان من حق الحكومات العربية المعنية ــ وواجبها

(١) تقرير البترول العالى ، المصدر رقم ١٩ ، ص ١٢٠ .

ـ ان تطالب شركات البترول باحلال العرب محل عدد كبير من المستخدمين الاجانب ، سواء كان هؤلاء العرب من أبناء القطر المنتج نفسه ، أو ـ اذا لم يتوفر هؤلاء ، من سائر أبناء الامة العربية ، حرصا على أن يظل أكبر قدر ممكن من ثروات الوطن الكبير داخل حدود هذا الوطن .

التمزيق السياسى كمعوق للاستغلال السليم

هكذا كانت الشركات الأجنبية عاملا أساسيا فى تعطيل الاستغلال السليم للبترول العربى . ومن مصلحة هذه الشركات الى جانب ذلك بقاء معوق آخر من معوقات هذا الاستغلال لعله أخطر المعوقات جميعا ، ونقصد ذلك التمزيق السياسى الذى فرض على الوطن العربى فقسمه الى عدد غفير من الوحدات السياسية تفصل بينها حدود مفتعلة هى فى جوهرها نتيجة لتنافس القوى الكبرى أو وليدة الصدف التاريخية ، فى هذا التمزيق السياسى تمزيق اقتصادى شنيع وتفتيت اعتباطى للموارد والامكانيات .

فالأقطار العربية اذ تفتقد الوحدة الشاملة تفتقد ميزة التكتل الاقتصادى الذى يعنى قوة فعالة للحصول على أكبر قدر ممكن من المزايا الاقتصادية من القوى الخارجية ـ شركات كانت أو حكومات ـ بسلاح المساومة الجماعية والاستغلال الاقتصادى الموحد للموقع الجغرافى . ولولا هذا التمزيق مااستطاعت شركات البترول أن تستولى على كل تلك الأرباح الخيالية من انتاج البترول العربى خاصة قبل تطبيق مبدأ تقسيم الأرباح مناصفة ، انما كان الحصول على عقود الامتياز من دول أو دويلات أو امارات متفرقة ضعيفة ، وهى بهذا التفرق لا تملك الكثير من الحول امام تلك الشركات الضخمة ومن ورائها حكوماتها القوية . وبذلك ضاع شطر كبير من الأرباح التى كان يمكن أن تئول الى هذا القطر او ذاك من اقطار الوطن الكبير . ثم انه من المعروف فى الوقت الحاضر أنه ليس من بين الدول العربية المنتجة من يصل انتاجها وحدها الى نسبة عالية من الانتاج العالمى . وأكبرها انتاجا ، الكويت ، لايزيد انتاجها على ٨٪ من الانتاج العالمى . فليس من بين هذه الدول اذن من تستطيع وحدها ان تفرض مطلبا عادلا من مطالبها على ذلك الأخطبوط من الشركات الاجنبية العاتية (١) .

(١) يوسف أبو الحجاج ، المصدر رقم ٩ ، ص ٩١ .

كذلك جاء التمزيق السياسى بحيث لم يجعل هناك أى وحدة سياسية تملك بمفردها من الموارد والامكانيات وتكامل عناصر الانتاج مايمكنها من ان تحقق رخاء سكانها رخاء حقيقيا دائما أو يجعل منها قوة اقتصادية كبيرة بالمقياس العالمى . فكل دولة منها تصطدم فى تطوير اقتصادها بالنقص فى عنصر او اكثر من عناصر الانتاج أو بضيق السوق اللازمة للانتاج الكبير بمزاياه الخاصة . وقد كان هذا التمزيق الاقتصادى ولا يزال فى صميم مشكلة ضعف الاستفادة من البترول فى الوطن العربى ... فالعراق الذى وفر له البترول موردا طيبا لرأس المال فوصل مجموع العوائد التى تسلمتها الحكومة فى الفترة من ١٩٤٨ ـ ١٩٥٨ الى نحو بليون وربع بليون من الدولارات (١٫٢٢٣٫٩٢٨٫٠٠٠) (١) قد اصطدم فى تنميته الاقتصادية بعقبات كانت فى جوهرها نتيجة لهذا التمزيق للوطن الواحد . فهذا القطر الذى لا يتجاوز سكانه سبعة ملايين شخص ، يعانى فقرا فى الأيدى العاملة ، ويفتقر بحدوده الراهنة الى واجهة بحرية طويلة ، ويشكو نقصا خطيرا فى الخبرة الفنية ، وعانى ماعاناه من الاستعمار والاقطاع اللذين مكن لهما التمزيق السياسى التغلغل والنفوذ ، والنتيجة هى انه رغم راس المال الهائل من البترول لايزال العراق يرزح تحت وطأة التخلف فى كل قطاع .

واذا كان العراق لايملك فى الواقع فائضا من راس المال لحاجته لتمويل المشروعات الانتاجية العديدة التى تنتظر التنفيذ، فان الامر يختلف تماما بالنسبة لتلك الامارات الصغيرة المنتجة التى خلقها ذلك التمزيق المصطنع وهى الكويت وقطر والبحرين .. فان هذه الأقطار الثلاثة تملك قدرا هائلا من راس المال بحيث وصل مجموع ماتلقته حكوماتها من عوائد البترول فى الفترة ١٩٤٨ ـ ١٩٥٨ مثلا الى اكثر من بليونين من الدولارات (٢٫٠٤٥٫٦٥١٫٠٠٠) (٢) . وفى عام ١٩٥٩ وحده تلقت منها ما يزيد مجموعه على ٤٠٠ دولار . ولكن هذه الأقطار الثلاثة لايزيد مجموع سكانها معا على ٣٧٠ الف شخص . وهى فوق ذلك وحدات صغيرة وصحراوية لا تكاد تملك من مقومات الانتاج الاقتصادى شيئا سوى راس المال . وكانت النتيجة أن معظم هذا المال ينفق فى النشاط الاستهلاكى أو يستثمر فى الخارج فيودع

(١) مؤتمر البترول العربى الاول ، المصدر ١٢ ، ص ٦٧ .
(٢) المصدر نفسه ، ص ٦٧

في بنوك اوربية او امريكية ، ويسهم بذلك في التنمية الاقتصادية ، ولكن خارج حدود الوطن العربي .

وفي اقطار اخرى من الوطن العربي ، في السودان والمملكة المغربية وتونس والجمهورية العربية المتحدة بوجه خاص ، تشتد الحاجة على العكس الى راس المال اللازم لاستغلال الامكانيات الطبيعية المتوفرة في تلك الأقطار . ففي هذه الدول الأربعة وحدها عشرات الملايين من الهكتارات من الأراضي الصالحة للاستغلال الزراعي والرعوي (١) وفيها مجال لكثير من مشروعات الري والصرف اللازمة لهذا الاستغلال ، وفيها خامات معدنية معروفة لم تستغل بعد أو لم يكمل استغلالها استغلالا تاما ، وفيها امكانيات غير قليلة للاستفادة على نطاق اوسع من الثروة البحرية سواء في المحيط الأطلسي او في البحر المتوسط أو في البحر الأحمر ، فوق انها تملك الكثير من اسباب التصنيع . وتبلغ آثار التمزيق السياسي أقصى حدود غرابتها اذ نجد هذه الدول تضطر الى عقد القروض الأجنبية لسد بعض حاجتها لتمويل مشروعاتها الانتاجية ، في الوقت الذي يستثمر فيه شطر كبير من عائدات البترول العربي في أوروبا وأمريكا، كما لو كان استثمار هذه العائدات لا يصح ولا يؤتي اكله الا اذا خرج من حدود الوطن العربي .

نحو استغلال أسلم

لعلنا قد أوضحنا كيف ان وجود البترول رغم ما حققه من تغييرات في البيئة الجغرافية داخل الوطن العربي قد عجز عن ان يلعب دوره الكامل في ميدان التنمية الاقتصادية لاقطار هذا الوطن . ولعلنا قد وقفنا على الاسباب الرئيسية التي ادت الى هذا العجز . ويبقى الآن ان نعرض بعض ما ينبغي عمله حتى يحقق البترول أكثر مايمكن من غايات اقتصادية لخير الجميع .

١ ـ لايملك الباحث الا أن يدعو لوقف عملية استنزاف البترول العربي التي من شأنها ان تجفف أرض الوطن العربي من بترولها المعروف في فترة قصيرة في عمر الامم ، وان نحث على الاخذ بسياسة الانتاج المخطط التي تنظر للمستقبل البعيد . ان نزح البترول العربي في مدى قرن من الزمان ينطوي على تبديد أعمى لمورد حيوي لا يقبل التجدد ، وهو تبديد لا يختلف في جوهره عما يعرفه الجغرافيون من وجوه التبديد الاخرى للموارد الطبيعية في بعض جهات العالم التي تعاني اليوم من آثار حمق الاجيال السابقة . وهو في حالة مجموعة الاقطار العربية التي لا تكاد تملك شيئا غير البترول استعجال ليوم يعود فيه اليها الاقفار وتتحول فيه عمائرها الى اطلال ، وهو في حالة اقطار اخرى يؤدي الى كثير من التواكل والى الانصراف عن استغلال موارد البيئة الاخرى . واذا كانت دولة مثل فنزويلا قد تنبهت الى هذا الخطر فشرعت في تقييد الانتاج لنقل الاعتماد تدريجيا على البترول فيؤدي ذلك لتطوير صناعات أخرى (١) فان بين الاقطار العربية من هو اكثر اقترابا من الخطر . لتكن هناك صيحة عالية من الباحثين مؤداها : اوقفوا نزح البترول العربي .

٢ ـ كذلك تقضي الحاجة لاستغلال كل ثمرات هذا المورد الحيوي الى الانتباه الى وقف « نزيف » آخر ، هو تلك الكميات الهائلة من الغاز الطبيعي التي تقدم طعاما للنار . فالغاز مورد للطاقة الرخيصة ، ومن الممكن تحويله الى سائل ونقله ببواخر خاصة للاسواق الاجنبية (وهي عملية لم تبدأ الا في السعودية حيث انشيء في ١٩٥٩ معمل لانتاج الغاز السائل وشحنه في الناقلات ولا تزيد طاقته على اربعة آلاف برميل في اليوم) كما ان الغاز أساسي للصناعات البتروكيماوية ، والعناية به احتياط ليوم قد يزيد فيه مدخر البلاد العربية من الغاز على مدخرها من البترول .

ومن دواعي هذه الحاجة ايضا ان تزداد طاقة تكرير البترول داخل الوطن العربي . ولا شك ان هناك حاجة ماسة للصناعات التي تقوم على مشتقات التكرير الى جانب تلك التي تقوم على الغاز الطبيعي . فيكفي لتوضيح ما بلغته هذه الصناعات من أهمية في الوقت الحاضر أن نذكر أن اكثر من ٨٠ ٪ من المواد الكيماوية العضوية التي تنتجها الولايات المتحدة مشتق من البترول وان قيمة هذه المواد البتروكيماوية وصلت في تلك الدولة في عام ١٩٥٨ الى ما يعادل اكثر من نصف قيمة جميع انتاجها من المواد الكيماوية .

وقد ضربت الجمهورية العربية المتحدة في عهدها الجديد مثلا لما يمكن انجازه في الوطن العربي في هذا

(١) انظر في بيان هذه الاراضي يوسف أبو الحجاج ، المصدر رقم ٩ ، ص ٦٩ .

(١) تقرير البترول العالمي ، المصدر رقم ١٩ ، ص ١٢٠ .

المضمار . ففضلا عن الزيادة التى طرات على انتاج الاسمدة الآزوتية التى تقوم صناعتها على غاز البترول فى السويس ، اتجهت الجهود الى زيادة الطاقة على التكرير الى اقصى الحدود ، فتم توسيع جديد للتكرير بالاسكندرية ومعمل قرب حمص وزاد بذلك انتاج المشتقات البترولية كالبوتاجاز وغيره . وتضمن برنامج التصنيع الاول اقامة مصنعين للزيوت المعدنية والشحومات بالاقليم المصرى تحدد لتشغيلهما وبدأ الانتاج الكامل فيهما عام ١٩٦٣ ، وهكذا يقدر ان يرتفع انتاج مختلف المشتقات البترولية بالاقليم المصرى وحده من ٣ر٣ مليون طن فى الوقت الحاضر الى نحو ٥ر٦ مليون طن فى عام ١٩٦٥ ، كما يقدر ان ترتفع قيمة المنتجات فى ذلك العام الى نحو ١٠٠ مليون جنيه بدلا من ٤٢ مليون جنيه فى عام ١٩٥٩ (١) .

حدث ذلك فى دولة لا تكاد تنتج كفايتها من البترول فتستورد شطرا من حاجتها اليه ، وهو ما يومىء الى الامكانيات الواسعة لتصنيع البترول فى الوطن الكبير .

٣ ـ وهناك فى الوقت نفسه مجال واسع لمزيد من استرداد الحقوق من الشركات الاجنبية المسيطرة على الانتاج ، بما يعوض النقص الذى يطرا على قريب نسبيا كانت الشركات قبله تحصل على نصيب الاسد من الارباح ، ومن العدالة اذن أن يزيد نصيب الحكومات اليوم عن هذا النصف ، وان يكون لها ايضا نصيبها فى أسهم هذه الشركات ، وفى ادارتها . وفى شروط عقد الامتياز بين الحكومة السعودية وشركة البترول اليابانية الذى عقد فى عام١٩٥٧ والذى يمنح تلك الشركات امتياز استغلال البترول فى حصة الحكومة السعودية من المنطقة الشاطئية فى المنطقة المحايدة بينها وبين الكويت ما يعطى فكرة عما يمكن عمله فى هذا المضمار . فالحكومة السعودية ٥٦ ٪ من الارباح ، ومن حقها الحصول على ١٠ ـ ٢٠ ٪ من اسهم الشركة ، وحق اختيار ثلث اعضاء مجلس الادارة ، ولها نصيبها فى الارباح التى تحصل عليها الشركة خارج البلاد ، وعلى الشركة أن تنشىء معملا للتكرير فى السعودية ، كما قصرت مدة الامتياز فجعلت ٤٠ عاما فقط من تاريخ اكتشاف البترول بكميات تجارية (١) .

ومن العدالة كذلك أن تزداد عوائد النقل التى تقدم مقابل مرور انابيب البترول بالاردن والاقليم السورى ولبنان ، فمرور هذه الانابيب انما هى ثمرة من ثمرات الموقع الجغرافى الذى يعتبر موردا طبيعيا ينبغى الاستفادة منه الى اقصى الحدود . ويقوم النظام الحالى على أساس مبالغ ثابتة تدفعها

جدول ٩ عوائد نقل البترول (بملايين الدولارات)

السنة	الاقليم السورى	الاقليم المصرى (٢)	لبنان	الاردن
١٩٥٥	٩ر٢	٦ر١٧	٤ر٢	١
١٩٥٦	٨ر١٥	...	٤ر١	١
١٩٥٧	١ر٩	٤٨	٤ر١	١
١٩٥٨	٥ر١٥	٤ر٨١	٣ر١	١
١٩٥٩	٨ر١٧	٨٧	٨ر٣	١

العوائد اذا اخذ بما ندعو اليه من تنظيم الانتاج ووقف الاستنزاف . فالاقطار المنتجة لا تستفيد فى الوقت الحاضر الا بنصف مجموع ارباح الانتاج ، ومن العدالة أن تمتد مشاركتها الى أرباح التكرير والتسويق التى تستأثر بها هذه الشركات . بل ان هناك مجالا لزيادة عوائد الانتاج نفسها عن نسبة النصف ، فان هذه النسبة لم تتقرر الا منذ وقت الشركات للحكومات التى تمر الانابيب بأرضها .

(١) حكومة الجمهورية العربية المتحدة ، المصدر رقم ٤ ، ص ٢٧٥ ـ ٢٧٦ ، ووزارة الاقتصاد ، المصدر ٧ ، ص ٥٥

ولم يكن مجموع ما تسلمته هذه الاقطار الثلاثة فى عام ١٩٥٥ على نحو ٥ر٦ مليون دولار على حين قدر الوفر الذى وفرته الشركات فى ذلك العام من النقل بالانابيب بدلا من البواخر باكثر من ٢٢٠ مليون دولار (١) .

(١) شوادران ، المصدر رقم ١٧ ، ص ٣٦٨ .

(٢) المصدر السابق ص ٤١٥

(٣) أرقام ١٩٥٧ ـ ١٩٥٩ تمثل تقدير الرسوم على ناقلات البترول ويمثل رقم ١٩٥٥ مجموع ما دفعته شركة قناة السويس السابقة للحكومة .

وقد زادت عوائد هذه الحكومات بعد ذلك (جدول ٩) ، بعد مفاوضات طويلة أبدت فيها تلك الشركات الكثير من التعنت وروح المساومة الجشعة، وانتهى بعضها الى عقد اتفاقيات جديدة مثل الاتفاق بين الحكومة السورية وشركة بترول العراق فى نهاية عام ١٩٥٥ واتفاق لبنان مع تلك الشركة فى عام ١٩٥٩ ، ولكن لا يزال هناك مجال لمزيد من الاستفادة من هذا المصدر من مصادر الدخل الذى يستمد من مورد طبيعى هو الموقع الجغرافى الذى منحته الطبيعة للوطن العربى .

٤ ـ ويبقى بعد ذلك كله علاج هذا التمزيق السياسى الذى يكمن وراء مشكلة استغلال البترول وعديد غيرها من المشكلات ، ولا شك أن التعاون بين الدول العربية بكياناتها السياسية الراهنة يمكن أن يؤدى الى كثير من الخير . ففى ظل مثل هذا التعاون يمكن القيام ببعض المشروعات المشتركة كمشروع خط الانابيب العربى من مناطق الانتاج الشرقية الى الاقليم السورى أو لبنان ، وقد يمكن تنفيذ مشروع انشاء صندوق للتنمية الاقتصادية يمول من بعض عوائد البترول للاستثمار فى الدول العربية ، كما قد يمكن استغلال بعض امكانيات التكامل الاقتصادى الاخرى .

ولكن « التعاون » الاقتصادى لا يمكن أن يحقق النتائج الكاملة ، فان عقد الاتفاقيات وتمويل المشروعات المشتركة فى ظل مثل هذا التعاون وحده يحتاج لموافقة عدد كبير من الحكومات، وقد لا يضمن الاجماع على الموافقة لسبب من الاسباب . وهناك النفوذ الاجنبى الذى يتسرب فى ظل التمزيق السياسى والذى يهمه القضاء على هذا التعاون ووضع العراقيل فى سبيله ، كما أن هناك معوقات اساسية للاستغلال الاقتصادى المكتمل لا يجدى فيها مجرد التعاون مع بقاء هذا التمزيق المفروض . وقد مضى وقت غير قصير منذ استغل البترول فى الوطن العربى ، ومع ذلك فلا نكاد نجد نتيجة عملية واحدة تتعلق بالبترول وصلت اليها الاقطار المنتجة او اقطار « الترانزيت » بالتعاون فيما بينها .

وليس كالوحدة الشاملة علاجا لمثل تلك المعوقات، وضمانا كافيا لاستغلال الامكانيات . ففى ظلها يتحقق التكتل الاقتصادى الامثل فى مواجهة العالم الخارجى . وفى ظلها وحدها يتوافر أقصى ما يمكن من مرونة فى انتقال عناصر الانتاج من خامات وعمال وخبرات فنية وراس مال ، وتحقيق أقصى ما يمكن من تنسيق اقتصادى بما يعنيه ذلك من تنويع فى الهيكل الانتاجى وتخصيص فى الانتاج بالمعنى الواسع لمدلول التخصيص ، ويمكن وضع الخطة الشاملة التى تتناول كل القطاعات وتطبق على كل البيئات فى الوطن الكبير ، ويتأتى الحصول على ثمرات التخطيط فى مساحة واسعة وعلى امكانيات متنوعة، يتخذ البترول بينها مكانه المرموق (١) .

هنالك تتحقق أعظم امكانيات البترول ويلعب دوره الفعال فى التنمية الاقتصادية مع سائر الامكانيات . فان دولة تضم أعظم مستودع للبترول فى العالم كله، وتتحكم بانتاجها منه فى صميم الاقتصاد الصناعى الاوروبى ، وتسيطر على طرق نقله بالانابيب أو بطريق قناة السويس ، تغذى السوق العالمية بطائفة مهمة غيره من الخامات الزراعية والمعادن ، وتملك أعظم موقع جغرافى فى العالم كله ـ مثل هذه الدولة سوف تجتمع لديها مقدرة هائلة على المساومة واستخلاص المزايا ، فتيسر لها أمر تحقيق مطالبها من الشركات الاجنبية ، أو حل مشكلة هذه الشركات بصفة نهائية بالتأميم ، واملاء شروطها على الدول المستوردة ، ومواجهة التكتلات الاقتصادية كالسوق الاوربية المشتركة بأكثر من سلاح فعال .

وبفضل ، وبمرونة نقل عناصر الانتاج وتوفير المواصلات وتجميع كل الطاقات ، تختفى معوقات تصنيع البترول أو تتضاءل الى أقصى الحدود ، ويستفيد العرب بأقصى ما يمكن من ثمرات صناعة التكرير ، ويجتمع لديهم من الامكانيات الفنية والمالية ما يبقى لهم ثروتهم من الغاز الثمين الذى تلتهمه النيران .

وفى هذا الاطار الموحد يختفى خطر محتمل ، هو خطر التنافى بين مناطق انتاج البترول فى شرق الوطن العربى ومناطق انتاجه الجديدة فى ليبيا والجزائر التى تملك ميزة القرب من اسواق الاستهلاك الاوربية وقد تستطيع بذلك ، وفى ظل التمزيق السياسى الراهن ، أن تسبب الكثير من الخسائر والنكبات .

(١) يوسف ابو الحجاج ، المصدر رقم ٩ ، ص ٨٤ ـ ٨٦ .

ويختفى أيضا شبح محتمل ، هو شبح الفقـــر والافقار فى بقاع كثيرة من الوطن العربى حين ينفد بترولها فى يوم من الايام . ففى ظل الوحدة ، لن يكون سكان هذه البقاع حينذاك الا مواطنين فى دولة كبرى تملك امكانيات أخرى كثيرة ومتنوعة ، واجتمع لديها من عناصر القوة الاقتصادية ما يسر لها سبيل الاستقلال السليم للبترول وغير البترول من ثروات .

مصادر البحث

١ – أرامكو ، تاريخ شركة الزيت العربية السعودية ، الظهران ١٩٦٠ .

٢ – الحكومة العراقية ، مجلس الاعمار ووزارة الاعمـــار ، أسبوع الاعمار الثالث بيروت ١٩٥٨ .

٣ – توماس بالوك (ترجمة محمد سلمان حسن) ، سياســة الاعمار الاقتصادى فى العراق ، بغداد ١٩٥٨ .

٤ – حكومة الجمهورية العربية المتحدة ، مصلحة الاستعلامات ، الثورة فى ٨ سنوات ، القاهرة ١٩٦٠ .

٥ – عبد الرحمن الجليلى ، محاضرات فى اقتصاديات العراق (معهد الدراسات العربية) القاهرة ١٩٥٥ .

٦ – محمد جواد العبوسى ، البترول فى البلاد العربية ، القاهرة ١٩٥٦ .

٧ – وزارة الاقتصاد المركزية ، الادارة العامة للبحوث الاقتصادية ، النشرة الاقتصادية ، العدد السادس ، القاهرة ١٩٦١ .

٨ – يوسف أبو الحجاج « العالم الاسلامى ، مكانته فى الاقتصاد العالمى وارتباطها بالاطماع الاستعمارية » ، حوليات كلية الاداب بجامعة عين شمس ، المجلد الخامس ، ١٩٥٩ ، ص ٥٨ – ١١٧ .

٩ – يوسف أبو الحجاج ، وحدة الوطن العربى ، مقوماتها ، وضرورتها الاقتصادية القاهرة ١٩٦٠ .

Finnie, D.H., Desert Enterprise, The Middle East Oil in its local environment, Cambridge, Mass., 1958.

Hoskins, H. L., The Middle East : Problem Area in World Politics, New York, 1954.

League of Arab Nations, First Arab Petroleum Congress (Cairo, 1959), Collection of Papers submitted to the Congress, Vol. I, Cairo, 1960.

League of Arab Nations, Second Arab Petroleum Congress (Beirut, 1960), Collection of Papers submitted to the Congress, Vol. I, Cairo, 1960.

Longrigg, S.H., Oil in the Middle East : Its Discovery and Development, London, 1954.

Pierre Maillot, L'Energie, Paris, 1954.

Pratt, W. E., & Good, D., World Geography of Petroleum, New York, 1950.

Shwadran, B., The Middle East Oil and the Great Powers, New York, 1959.

United Nations, Economic Devlopments in the Middle East, 1958/1959.

World Petroleum Report, New York, 1960.







زامر الحى

قصة لمحمود تيمور

بقلم : محمد عبد الفتاح أحمد

قصة « زامر الحى » قصة قصيرة ، والقصة القصيرة ليست مجرد قصة تقع فى عدد قليل من الصفحات ، بل هى لون من ألوان الأدب الحديث ، ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر ، وله خصائص ومميزات شكلية معينة .

وأغلب الظن أن انتشار القصة القصيرة منذ « موباسان » الى يومنا هذا يرجع الى كونها تلائم روح العصر الحديث ، اذ هى الوسيلة الطبيعية التى تعبر عن الواقعية الجديدة لهذا العصر ، وهذه الواقعية لاتهتم بشىء أكثرمن اهتمامها باستكشاف الحقائق من الأمور العادية التى نألفها فى حياتنا .

والحياة ــ من وجهة نظر هذه الواقعية ــ تتكون من لحظات منفصلة بمعنى أن الانسان فى حياته وحين تفاعله مع بيئته ومجتمعه يتعرض فى كل يوم بل وفى كل ساعة الى تجربة جديدة ، أو يصادف موقفا جديدا يكسبه خبرة تضاف الى رصيد خبراته ، ومن مجموع هذه الخبرات تتكون شخصيته واتجاهاته فى الحياة ، وتلون كل سلوكه بلون خاص يميزه عن سواه من البشر .

ومن أجل هذا نرى أن كل فرد سوى متطور فى مفاهيمه ، متطور فى آرائه وأفكاره ، متطور فى ميوله واتجاهاته النفسية . أما الجمود والتحجر فى الشخصية فيعنى أن صاحبها قد توقف عن النمو ، وتوقف عن الاتصال بالحياة والناس ، وأصيب بمرض نفسى يتسم بالنكوص والارتداد . Regression

من أجل ذلك نرى القصة القصيرة تصور حدثا معينا يقتطعه الكاتب من الحياة دون الاهتمام بماقبله أو مابعده . ولذلك نجد أن القصة القصيرة تروى لنا خبرا ، ومع هذا لانستطيع أن نعتبر كل خبر أو مجموعة من الأخبار قصة ، لأنه لكى يصبح الخبر كذلك يجب أن تتوفر له خصائص معينة : وهى قبل كل شىء يجب أن يكون للخبر أثر كلى على شريطة أن يكون له بداية ووسط ونهاية أى يصور مانسميه بالحدث .

وتتضح **البداية** فى الموقف حيث تتجمع كل القوى أو العوامل التى يترتب على وجودها معا موقف معين ينشأ منه الحدث . **والوسط** لابد أن ان ينمو بالضرورة من تلك البداية ويتطور الى سلسلة من النقاط تمثل تعقيدا أو تشابكا متزايدا بين العوامل أو القوى التى يحتويها الموقف . **والنهاية** تتجمع فيها كل القوى التىاحتواها الموقف فى نقطة واحدة يتحقق بها الاكتمال للحدث .

ويرى بعض النقاد وهو الأستاذ عز الدين اسماعيل أن الأستاذ محمود تيمور من أظهر كتاب قصة الحادثة حيث تكون الحركة Action هى هم الكاتب والعنصر الأساسى فى عمله القصصى .

أما أنا فلا أرى هذا الرأى لأن الحدث فى كثير من الأحيان ينشأ عن موقف معين ثم يتطور الى نهاية معينة ، ومع ذلك يظل الحدث ناقصا . فتطور الحدث من نقطة الى أخرى انما يفسر لنا كيفية

وقوعه ولكنه لا يفسر لنا سبب وقوعـــه • فلكي يستكمل الحدث وحدته ويصبح كاملا يجب أن نبحث عن الدافع أو الدوافع التى أدت الى وقوعه بالكيفية التى وقع بها • والبحث عن الدافع يتطلب بدوره التعرف على الشخص أو الأشخاص الذين فعلوا الحدث أو تأثروا به •

ويترتب على ذلك أنه ما من حدث يقع بالطريقة المعينة التى وقع بها الا كان نتيجة لوجود شخص معين أو أشخاص معينين ، كما أن وجـود هـذا الشخص أو هؤلاء الأشخاص يترتب عليه وقـوع الحدث بهذه الطريقة المعينة •

وبذلك يكون من الخطأ الفصل أو التفرقة بين الشخصية وبين الحدث ، لأن الحدث عبـارة عن الشخصية وهى تعمل • فلو أن الكاتب اقتصر على تصوير الحدث دون الشخصية لكانت قصـتـه أقرب الى الخبر المجرد منها الى القصة ، لأن القصة انما تصور حدثا متكاملا له وحده ، ووحدة الحدث لا تتحقق الا بتصوير الشخصية وهى تعمل •

وتصوير الشخصية وهى تعمل لايكفى بـدوره لاكتمال الحدث ، فالحدث المتكامل هو تصـوير الشخصية وهى تعمل عملا له معنى، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه ، فهو جزء لايتجزأ منه •

وبما أن الحدث يكتمل فى المرحلة الثالثة من مراحل بناء القصة ، وهى مرحلة النهاية فان معنى الحدث يتضح قطعا فى هذه المرحلة، أى عندماتنتهى خيوط الحدث التى أبان عنها الكاتب فى المرحـلة الأولى عند نقطة نهائية ، وهى مايسميه النقـاد بنقطة التنوير ، مع ملاحظة أن المعنى ينبغى أن يوجد فى جميع مراحل القصة من بداية الحـدث الى نهايته •

وينظر كاتب القصة القصيرة الى الحـدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا ، ويلقى عليه ضوءا معينا لاعدة أضواء ، وهو يهتم بتصوير موقف معين فى حياة فرد أو أكثر لا بتصوير الحياة بأكملها ، لأن الذى يعنيه هو أن يجلو هذا الموقف، أى أن يستشف منه معنى معينا يريد ابرازه للقارىء •

وعلى هذا نجد أن النهاية فى القصة القصـيرة تكتسب أهمية خاصة ، اذ هى النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى اليها خيوط الحدث كلها ، فيكتسب الحدث معناه المحدد الذى يريد الكاتب الابانة عنه ولذلك يمكن أن نسمى نقطة النهـايـة « بلحظة التنوير » كما يطلق عليها النقاد •

واذا كان بناء القصة ــ كما بينا ــ وحدة لايمكن أن تتجزأ فكذلك نسيج القصة هو الآخر وحدة ، كل جزء فيه له وظيفته المعينـة التى يؤديها بالاشتراك مع غيره من الأجزاء اشتراكا بالضرورة والحتمية • وهذه الوظيفة هى فى النسيج كما هى فى البناء تصوير حدث متكامل له وحدة •

فكل ما فى نسيج القصة من لغة ، ووصف ، وحوار ، وسرد يجب أن يقوم على خدمة الحدث ، فيساهم فى تصويره وتطويره بحيث يصبح كالكائن الحى له شخصية مستقلة يمكن التعرف عليها •

فالأوصاف فى القصة ، لاتصاغ لمجرد الوصف، بل لأنها تساعد الحدث على التطور اذ هى فى الواقع جزء من الحدث نفسه • ولذلك يجب أن نرى الشىء الموصوف من خلال عين الشخصية لا من خلال عين الكاتب ، لأن الكاتب الموهوب لايشترك فى الحدث بل يصوره فقط ، وعلى هذا الأساس يجب أن يصاغ الوصف بلغة الشخصية التى ترى الشىء الموصوف وتتأثر به ، لابلغة الكاتب نفسه •

واذا كانت لغة الوصف يجب أن تطابق اللغـة التى تفكر وتتكلم بها الشخصية ، فلا يجب مطلقا أن يجعل الكاتب أشخاصه تتكلم بمستوى لغـوى واحد •

فدور كاتب القصة اذن هو أن يحاكى ويصور حدثا لايشترك فيه ويكون مخطئا اذا فرض عـلى أشخاص قصته لغته التى يجب أن يكتب بها ، ومن الأفضل أن تكون اللغة التى يصوغ بها قصته أقرب الى طبيعة الحدث الذى يصوره •

ويخطىء الكاتب ايضا اذا قرر رأيا أو فكـرة فى سياق القصة الا اذا جاءت عـــلى لسان أحد أشخاص قصته وكانت لها علاقة بتطور الحدث • فمما لاجدال فيه أن التقرير من الأمور التى تعيب النسيج القصصى عيبا ما بعده عيب ، لأنه ــ سواء أكان القاص يعالج فكرة أم شخصية أم عاطفة ما ، فعمله يقتصر على محاكاته ــ حدث متكامل له وحدته وله ذاتيته ، ولكن اذا قرر الفكرة أو الشخصية أو العاطفة يكون قد تدخل بهذا التقـريـر فى تطور

الحدث ويصبح كمن يخبرنا عنه بدل ان يصوره لنا .

لقد اتضح مما سبق أن القصة القصيرة تهدف الى تصوير حدث متكامل له بداية ووسط ونهاية سواء من ناحية البناء أو ناحية النسيج ، وبذلك نخطىء اذا تكلمنا عن نسيج القصة منفصلا عن بنائها ، لأن البناء والنسيج شيء واحد ، وتكون القصة القصيرة حينئذ وحدة مستقلة لها كيان ذاتي لا يمكن تجزئته الى بناء ونسيج .

هذا مجمل ما ذكره النقاد في مميزات وخصائص القصة القصيرة الناجحة ، ولم يذكروا تلك الحقائق السابقة الا بعد استقراء ودراسه عميقة لعدد عديد من القصص القصيرة لمشاهير كتابها في العالم .

ودراستي المتواضعة لقصة « زامر الحي » والتي تحتويها هذه الكراسة لم تقف عند تطبيق المميزات والخصائص السابقة للقصة القصيرة ، ولكن اتجهت دراستي الى التحليل ، تحليل دوافع السلوك ، وتفسير هذا السلوك على ضوء علم النفس وخاصة وجهة نظر مدرسة التحليل النفسي ، لأني أرى أن الأستاذ محمود تيمور أنما أراد أن يلقى الضوء على شخصية بطل قصته وهو يعاني الحصر النفسي بسبب شعوره المفرط بالاثم . وهذا الضوء أنار لنا أعماق هذا البطل فرأينا فيها تفسيرا لسلوكه القلق وتوتره المريض اذا ذكرت أمامه الصلاة أو دعى الى دخول المسجد .

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت الى ماأردته .

نقد القصة وتحليلها

تنقسم القصة الى جزأين : الأول ، الراوى مع البطل ، وما كان للبطل من سلوك أثار فضول الراوى ، واصرار الأخير على معرفة دوافع هذا السلوك . والثاني ، قصة البطل نفسه التي يجلو فيها دوافع سلوكه .

ونجد في الجزء الخاص بالراوى مع البطل خبرا مؤداه أن الراوى كان يجلس في عصر يوم أمام منزله فصادف سمعه نغم خلب لبه ، وتبين أنه لزامر يتردد على الحى . وأصبحت بين الراوى والزامر مودة ، ولكن الذى أثار الراوى أن ذكر الصلاة أو المسجد يثيران في الزامر انفعالا مؤلما ، وقلقا ظاهرا ، فيحاول الراوى معرفة السبب ، وأخيرا يسرد الزامر حكايته . وحكاية الزامر في حدذاتها خبر آخر ، ولكنه لم يأت بالصدفة بل جاء منطقيا ومرتبطا بالخبر الاول في وحدة فنية متماسكه .

والخبر الثاني هو أن « سرحان » الزامر أقام مع زوج أخيه حبا حراما انتهى بوقوع جريمه جنسيه ، وقد نالت الزوج عقابها حين ماتت على أثر سقوطها من سطح المسجد — مسرح الجريمة — وقد نال « سرحان » جزاءه بأن هام على وجهه في البلاد يؤرقه تأنيب الضمير حتى غدا محروما من راحة البال ، واطمئنان النفس .

وللقصة بداية ووسط ونهاية . وتتمثل البداية في الراوى وهو طالب يستعد للامتحان وقد صافحت سمعه رنات لحن حنون تبعثها صفارة ، فاخذ يخرج ليجلس أمام داره عصر كل يوم طلبا للراحة من الاستذكار ، ولكى يستمتع باللحن ، فكانت ألفة بين الطالب والزامر . وتصادف أن دعا الطالب الزامر للصلاة فاشرأب الاخير تائه النظر في كبد السماء ، ثم انسل هاربا في فزع ، مرتعد الأوصال . قد أثار هذا المسلك فضول الطالب الذى ألح وتحايل حتى يعرف دوافع هذا السلوك ويقتحم على الزامر سره ، وأخيرا تحقق له ما أراد ، وأخذ الراوى يسرد قصته .

وفي عبقرية فذة رسم لنا الكاتب صورة رجل عصابى يعاني قلقا ، وينفس عن هذا القلق بألحانه على المزمار ، ولم يحاول الأستاذ تيمور أن يقرر لنا الشخصية ، بل جعلها تسلك سلوكها وتتحدث بلغتها وفكرها حتى تعاطفنا معها وأدركنا ما تعانيه من حصر نفس . ولذلك نجد الكاتب يصف البطل على لسان الراوى بقوله : « وجه ضامر عليه سماحة تزينه لحية خفيفة كساها الخضاب ، وزى على سذاجته بادى النظافة رائق الهندام ، ومشية وادعة مسترخية تتطلع فيها انظار الرجل الى السماء كأنها تستملى منها ما يستوى عليه النغم من ايقاع . »

فهذا الوصف نجده يتحقق في القصة من بداية الحدث الى نهايته ، واذا اجريناه على أسس مدرسة التحليل النفسي لانماط الشخصية لوجدناه ينطبق على الأشخاص المصابين .

فالعصابى ضامر الوجه من جراء القلق الذى يعانيه ، وأما السماحة فما هي الا قناع ليخفى بها العصابى ما بداخله من مشاعر شريره خشية أن تفتضح على حد ظنه . واللحية كان من الممكن أن تكون بيضاء في بياض القطن ، ولكن البياض يعنى

النقاء والطهر ، فلتكن مخضبة اذن ، والخضاب يعطى لونا أشبه بلون الدم ، وهذا يرمز الى مايعانيه العصابى من أنه مذنب ، وكأنه يعلن بهذا الخضاب عن غير وعى منه عما يعانيه من عقدة الشعور بالذنب .

والزى النظيف المهندم من لوازم العصابيين ، اذ أنهم يميلون للنظافة والترتيب كتعويض عن أحاسيسهم اللاشعورية بالدنس والقذارة .

وأما المشية المسترخية الوادعة فمن جراء الاعياء والتعب الذى يعانيه العصابى بسبب صراعاته وتأنيب ضميره .

وتطلعه الى السماء يستلهم منها النغم ـ كما رأى الراوى ـ فانما يعنى التضرع وطلب الغفران لما يحسه من ذنب .

وقد لعب المزمار دورا هاما فى بناء الحدث ، فهو متنفس البطل ليقلل باللعب عليه من قلقه . وهو الذى دعا « هنية » ودلها على مكانه خلف الدار حيث وقعت أولى خطوات الجريمة فى الحب الحرام وتحقق فى الواقع ماكان يكبته من مشاعر شريرة تجاهها . والمزمار رمز جنسى فى نظر مدرسة التحليل المدرسى . فقد تعلم « سرحان » كيف يوقع الألحان عليه من درويش به لوثة فى بداية المراهقة فكان هذا تنفيسا واعلاء للجنس ، وهو صاحب الضمير القوى بسبب تربيته الدينية وبيئته المتصلة بالمسجد والتعاليم الدينية .

ثم المزمار هو الذى نفس به ، وأعلى مشاعره الخبيثة تجاه امرأة أخيه حين اكتشف فى نفسه هيامه بها ، وأراد أن يكبت هذه المشاعر فكان المزمار معينة فى هذا الاتجاه . وحين اقترف عمليا أولى جرائمه الجنسية تجاه زوج أخيه خلف الدار كان المزمار أول شىء هجره ، لأنه رمز جنسى ـ كما قدمنا ـ فهجره أياه معناه كرهه الشديد للمشاعر الجنسية وللرمز الذى سبب له الشعور بالذنب ، وجعله يعانى قلقا بسبب وخز الضمير .

من هذا يتضح لنا أهمية المزمار فى بناء القصة سواء فى الحدث أو النسيج أو تفسير دوافع سلوك « سرحان » . ولا أكون مبالغا حين أعتبر المزمار شخصية من شخصيات القصة يسلك سلوكا له معنى وهدف . ومن دلائل ذلك ان أنغام المزمار حين صافحت مسامع الراوى جذبته واستولت على مشاعره ، حتى أخذ يجد فى التعرف على الزامر

وبهذا التعرف كانت البداية ، بداية الحدث ، ولننظر فى تقرير الراوى عن أحساسه تجاه لحن المزمار : « حزين النبرة ، ينبض باللوعة ، وكأنه ينطوى على سر حبيس ، ولكن السر يأبى الا أن يتسلل فى حنايا النغم » .

ثم لماذا اختار الأستاذ تيمور الطالب ليكون راويا للقصة ؟

هذا لأن الطالب فى سن الشباب ، سن التحصيل حيث تكون الملاحظة عنده متيقظة ، وحب الاستطلاع من الأمور الواضحة لديه ، وتفسير الظواهر أو تعليلها يشغل باله ، ويطلبه فى قوة واصرار .

كما أن الصلاة هى الوسيلة التى تقرب الطالب الى ربه أيام الامتحان حتى نكاد نرى المساجد فى تلك الأيام عامرة بجموع الطلبة . وللصلاة شخصية فى القصة ، اذ هى التى كشفت عن عصابية « سرحان » للطالب . وهى رمز التربية الدينية المتزمتة للبطل ، فوجدناه يقبل عليها ليخفف بأدائها من وطأة شعوره بالاثم لمجرد اكتشافه أنه يميل الى زوج أخيه .

والصلاة هى التى جعلته صاحب ضمير قوى ، يراقب أفكاره وأفعاله ويحاسبه حسابا عسيرا على أقل الخواطر الآثمة اذا راودت خياله ، كما أن الصلاة هى التى هجرها ، وارتعدت أوصاله من مجرد ذكر اسمها لأنها تذكره بأخيه المعتدى عليه اذ هو رجل دين ورجل صلاة ، فكأنها من مسببات ظهور عقدة الشعور بالذنب .

وهكذا نرى بوضوح أن كل خيوط الحدث قد تجمعت فى البداية وترتب على وجودها معالم الموقف الذى نشأ منه الحدث ، وهذه الخيوط أو القوى هى السلوك العصابى لـ « سرحان » والمزمار ، والصلاة والمسجد ، والتنفيس عن الجنس من خلال اهازيج الحب وقصص مصارع العشاق التى كان يرويها الزامر للطالب حين توطدت بينهما الألفة . تلك الألفة التى جعلت « سرحان » يأنس الى الطالب وهو العصابى المنطوى الذى يخشى الناس ، ويحب العزلة ليجتر جرمه ويلهب نفسه بسياط تأنيب الضمير كعقاب لنفسه الآثمة . ولم يستطع الطالب أن يصل الى سره الا بعد أن اعطاه بعض الثقة بنفسه حين أودعه بعض سره ، وحين طلب منه حلا لبعض مشاكله ، حيث ان من ألزم صفات العصابى فقدان الثقة بالنفس ، واحتقار الذات . فلما أعاد

الطالب اليه هذه الثقة وجدنا مقاومته للاحتفاظ بالسر قد ضعفت وأخذ يقص حكايته التى كتمها فى صدره عددا من السنين .

وبعد ذلك تأتى مرحلة الوسط ، وفيها تبدأ هذه العناصر تتداخل وتتشابك بعضها مع البعض الآخر تشابكا يتزايد كلما تقدمت القصة . فوجدنا ان « سرحان » هو الشقيق الأصغر للشيخ محمد الرخ امام المسجد الكبير ، وأن الأخير يرى سرحان بعد موت أبيه ، وقد علمه بعض العلوم الدينية وحفظه القرآن ، ومع ذلك وجدنا « سرحان » قد تدرب على يد شيخ من المتصوفة على العزف على المزمار وتلاوة الأهازيج والأذكار الدينية . وهذا الاتجاه من الفتى المراهق ما هو الا أعلاء لميوله ودوافعه الجنسية التى كان يكبتها بسبب قوة الضمير عنده .

وضحوة يوم تقابل مع « هنية » زوج أخيه بعد أن قدمها له الشيخ محمد ، وأمره أن يحمل عنها صرة المتاع ، وكانت « هنية »فى زهرة الصبا ، وضيئة الطلعة ، مايكاد الفتى يعايشها أياما حتى أنس بها أنسا لم يحسه لاحد من قبل .. »

ثم تتشابك عناصر الحدث .. « فكلما تقادم العهد جد من الفته الفتى لزوج أخيه ما يملأ نفسه هما ، وبأن له أخيرا على غير شك أنه يهواها ، وأن الهوى يذيبه ، فهاله الأمر ، واستنكف أن تكون له هذه العاطفة الذميمة نحو زوج أخيه .. أخيه الذى هو فى مقام أبيه ، ولى نعمته فى عيشه كله »

وهنا بدأت عقدة الشعور بالذنب ، كما بدأ تحول عقدة أوديب نحو الأخ بديل الأب ، فما كان رد الفعل فى سلوك « سرحان » نتيجة ذلك ؟

« .. عالج الفتى أن يرد عن قلبه ذلك الهوى الغشوم ، فحرص دوما على ألا يخلو بزوج أخيه ، وتحاشى جاهدا أن يطارحها الحديث ، فكان كأنما ينفخ فى النار يزيدها من ضرام ... ولم يجد بدا من أن يقبر فى أعماق نفسه سره الفاضح لا سلوى له الا صفارة من قصب يودعها نفثات ملهوفة من صدره المقروح .. »

فكانت الصفارة هى وسيلة اعلاء تلك المشاعر ليخفف من الحاحها على فكره ، ويرضى ضميره الذى لايرضى عنها بل يأباها فى شدة وحزم ثم ماذا ؟.. « وضاق الفتى ذرعا بما كان يلحظه من رعاية زوج أخيه له ، وبرها به ولا سيما فى مغيب أخيه .. فاذا خصته بشىء من طريف ما تطهو من طعام يأبى أن يقربه ملتمسا ألوان المعاذير ، واذا تعللت ببعض الأسباب لاطالة حديثها معه تعمد اقتضاب الكلام بغية الافلات .. » وهذه صورة لاتحتاج الى توضيح عن تأنيب الضمير الذى أخذ يؤلمه ألما شديدا لمجرد شعوره أنه يهواها ، وأن تصرفه هذا مع زوج أخيه ما هو الا من توجيه ضميره الذى يشتد فى حسابه ويشتط فى مراقبته . وعلى الرغم من هذا الضمير الشديد ، والرقيب المتيقظ ..

« .. ففى ذات يوم والشمس على أهبة الغروب كان الفتى خاليا بنفسه خلف الدار آخذا بصفارته يبثها نجواه .. » نجد «هنية» زوج أخيه تدخل عليه فى خلوته .. فملكته رعشة وحاول جاهدا أن يبعدها فى غلظة لاتخلو من ثقل الظل.. ولكن هنية التى تحركت عليها دوافعها الجنسية تبكى أمامه ، وتتنهد ، وتستفسر عن سبب لكراهيته لها .. « فوقف حيالها يحكم أوصاله ، ويقهر عاطفته ، فاذا هى تلقى برأسها على صدره ويداها تتشبثان بمنكبيه ، وجفناها ينسدلان،وخيل اليه أنها توشك أن تتهاوى ، وهذا الظن بأنها توشك أن تتهاوى ما هو الا تبرير سريع أمام ضميره ليرضى عما سيقوم به ، حيث طوقها بذراعيه لكى يمنعها من ان تتهاوى ، ولكن قوة الدوافع الجنسية كانت أقوى من ضميره شديد الحساب ، فكانت بينهما فورة من تقبيل وعناق .

واستيقظا من نشوتهما على أصوات حملها اليهما النسيم من بعيد ، ولم تكن تلك الأصوات سوى الأخ الزوج مع مستأجرى أرضه ، فقفزت «هنية» الى الدار ، واتجه « سرحان » الى الحقول يطيل سيره خشية أن يواجه أخاه .. ولكن لابد له من أن يعود ، فعاد ووافق أخاه جالسا الى صينية الطعام ، وقد شرع يصيب عشاءه .

وقد صور الأستاذ تيمور هذا الموقف فى ذكاء وقد ضمنه ايماءات تدعو الى الدهشة حقا ، فالأخ فرح بما ناله من أمر زائد هذا العام ، معلنا ذلك لأخيه « سرحان » فى استبشار : « أين كنت ؟ ما أطيب الليلة ! .. أقبل .. ! اقبل .. »

نعم انها ليلة ليلاء ، فالشيخ «محمد»فرح بارتفاع أجر الارض و « سرحان » مغموم بسبب اثمه ، الاول يقبل على الطعام فى شهية وفرح ، والثانى ...

طفق يأكل ، يده الى فمه تلقى باللقيمات ، وترجع الى الصينية تصيب منها عودا على بدء ، وذلك على غير وعى منه ولا تيقظ ، عبثا يحاول أن يلملم ما تشعث من فكره ، ويضبط ما اهتاج من أعصابه ·· وكأنه بالطعام يحاول أن يخمد ثورة ضميره ، ويخفى ما قد يرتسم على وجهه من آثار الجرم وهو غير قادر على أن ينظر فى وجه أخيه المعتدى عليه ، واذا دخلت « هنية » عليهما الحجرة لخدمتهما على العشاء نكس « سرحان » رأسه . ويمضى فى الطعام متشاغلا به عجلان ·

« الزوج يثرثر فى حديثه عن الاجارة ، وهو بما ظفر به مغتبط تياه · ·» أما « سرحان » فانه ·· منكب على صفحة طعامه ، تطن حول سمعه كلمات أخيه لايعى منها حرفا ·· « لأنه مشغول بما ارتكب من اثم · انه فى صراع عاصف بين رغباته الجنسية المحرومة نحو زوج أخيه وبين ضميره الذى يشتد فى حسابه ·

ولكن كيف أنهى الأستاذ تيمور هذا الموقف الرائع والذى انفعل القارىء المتبصر له ؟

فهنية تسقط بسبب دوار أواضطراب لأنهاوجدت أسارير « سرحان » قد تفضح سرهما ، وتتحطم بعض الآنية ، فيهرع اليهاالزوج ويصاحبها الى مخدعها فى تلطف واشفاق وتحنان ، ويمكث معها بعض الوقت ، و « سرحان » يرقب ، وكأن هذا المسلك من جانب الزوج وهذا الحنان خنجر يصيب ضمير الفتى فيدميه ·

وأخيرا يعود الشيخ الى مكانه متعللا بأن ما أصابها من جراء الاجهاد فى عمل البيت ·· فهو لا يعلم بالجرم ·· ولا يعلم بالخيانة ·· ولا يعلم بالدنس ·· ولكنه طيب القلب يحاول أن يبرر فى صالحها بنية حسنة ·· ولم ينس أخاه بل طلب منه أن يكمل طعامه ·· ولكن هل من الممكن — بعد ذلك — أن نتوقع من « سرحان » أن يستزيد من الطعام ؟

وفعلا هب « سرحان » واقفا يطلب الأذن بالخروج وهو « يجد فى نفسه طارئا من الشعور بأنه يمقت أخاه ، وينكر عليه حظه من الحياة ·· »

فهو الامام و «سرحان» الخادم والمؤذن ، وهو العائل و « سرحان » العالة ، وهو قبل كل شىء وبعده مالك ل « هنية » ، و « سرحان » يجد فى مجرد التفكير فيها اثما لأنها ليست له ·

ثم يخرج من الدار فتقوده قدماه الى مسرح الجريمة ، وهناك « ينخرط فى نشيج وبكاء ، وظل على حاله فترة ، وكأن روحه تذوب فى مسيل الدموع ! ·· ولا ينسى الفتى كيف قضى تلك الليلة العسراء ، فقد مرت به ساعاتها أرقا تتقاذف به الأركان والجدران خلف الدار ، فاذا غلبته اغفاءة تمثل له شبح أخيه الشيخ شائه الوجه ، تتلظى عيناه ، فى يده يلتمع سيف المسجد الخشبى ، وما يلبث أن يهوى به على جسد الفتى فى قساوة وضراوة يقطعه اربا اربا ، فيصحو الفتى مذعورا محموم الأوصال كأنما يريد أن ينسلخ من جلده ·»

فهذا كابوس أخذ يداهم « سرحان » كلما غلبته اغفاءة ، والكابوس نوع من الأحلام المفزعة ، والحلم ليس نشاطا جزافيا لا غرض له ، بل يخدم غرضا ويؤدى وظيفة فى الحياة النفسية ، ووظيفة الحلم حراسة النوم ومساعدة النائم على الاستمرار فى النوم ·

وهنا يجدر بنا أن نتساءل : من أى شىء يحرس الحلم النائم ؟

وللجواب عن هذا السؤال نقول : حراسة النائم مما يحتمل أن يزعجه أو يقلقه ، ومن أظهر ما يقلق النوم الدوافع والحاجات الملحة كالجوع ، والعطش والرغبات اللاشعورية المكبوتة المنبوذة ، ودور الحلم هو تحقيق هذه الدوافع والحاجات فينخفض التوتر الذى يشعر به النائم ، فيرتاح وينام · فان كان الدافع بريئا كالجوع والعطش رأى النائم أنه يأكل أو يشرب ، أما ان كان الدافع رغبة مكبوتة كالرغبات الجنسية المحرمية لم يتسن لها أن تظهر سافرة صريحة فى وضح الشعور ، ولو فعلت لآذت الذات وأزعجت الفرد ، فأيقظته من نومه ، وهنا يتعين على هذه الرغبات المحظورة أن تتقنع ، وتلبس غير لبوسها ، فتبدو فى شعور النائم بصورة رمزية ممسوحة ملتوية ، وهكذا يتسنى للنائم أن يتخفف من ضغط هذه الرغبات المكبوتة التى تلح فى الظهور بأية صورة · وقد يخفق الحلم أحيانا فى تحقيق وظيفته ، وهنا يستيقظ النائم ، كما هى الحال مثلا فى أحلام العطش الشديد التى تقهر النائم على الاستيقاظ ، وكما هى الحال أيضا فى أحلام الكابوس التى تزعجنا فتوقظنا مذعورين · وعلى هذا هل تحقق أحلام الكابوس رغبة للنائم ؟

ويجيب « سيجمند فرويد » عن هذا السؤال بقوله : أن أمثال هذه الأحلام تعاود من يعانون وطأة

ضمير آثم ، وانها بدورها تستهدف تحقيق رغبة ، ولكن هذه الرغبة ليست رغبة جنسية أو عدوانية مكبوتة ، بل رغبة خلقية ، هى رغبة الضمير فى عقاب الفرد لاحتضانه مثل هذه الرغبات المحظورة .

لذلك وجدنا الأستاذ تيمور يذكر أن الكابوس يعاود « سرحان » المرة تلو المرة اذا ما غلبته اغفاءة وكابوس « سرحان » سببه — كما هو واضح — شعوره بالاثم ، ورغبة ضميره فى توقيع العقاب عليه لما قام به نحو زوج أخيه . فالأخ فى الكابوس يرمز الى الدين والمجتمع من ناحية ، كما يمثل الأب الذى بيده توقيع العقاب من ناحية أخرى ، لأن الأخ وهو الشيخ محمد الرخ رجل دين ، وأصبح بديل الأب عند « سرحان » لأنه يقوم مقامه بعد موته . والسيف يرمز الى العقاب لأنه بيد أخيه ، وأما نوع العقاب الذى يريده ضمير « سرحان » هو الخصاء ، اذ أن تقطيع جسم الحالم اربا اربا فى نظر مدرسة التحليل النفسى يرمز الى الخصاء وهو عقاب للآثام الجنسية المحرمية فى لاشعور الآثم .

وهكذا نرى أن الأستاذ محمود تيمور قد وفق كل التوفيق فى اخراج هذا الكابوس ، مما يدعونا الى الدهشة حقا لهذه العبقرية الفذة الخلاقة .

ثم نرجع الى « سرحان » ذلك المخلوق المتوتر القلق بسبب ما جناه من اثم لنرى ما حل به .

يقول الكاتب .. « .. وفى الحين بعد الحين تسنح لخاطره بعض الصور ، فيثور عليه الضمير وتخزه ندامة .. « وعند الظهر قصد المسجد ووجد أخاه الذى أنبه على تخلفه ، فاعتذر له « سرحان » عن التخلف كذبا ، ثم هبط على يد أخيه يقبلها وهو يرتجف ، ويقول : « سأكون دائما طوعك ، أبتغى مرضاتك .. فكن راضيا عنى . »

وتفسير هذا أن « سرحان » انما يعتذر عن عدوانه على زواج أخيه وكأنه يطلب منه الغفران ، ليخفف القلق الناتج عن الشعور بالاثم ، ولعل ضميره المتيقظ يرضى عنه بعد أن قبل يد أخيه طالبا منه الرضا والغفران .

ثم كيف سلك « سرحان » بعد أن ارتكب ذلك الأثم ، ومارد فعل ذلك الاثم عليه ؟

يذكر تيمور ان .. « انقلب الفتى ناسكا وقور السمت ، صلب القسمات ، يريد نفسه على ألوان من التقشف والشظف .. »

وهذا السلوك من « سرحان » ليس الا توقيع العقاب على النفس والبدن ارضاء لضميره .

« .. وأما صفارته فقد هجرها فى مرمى بعيد ، لا تربطها أنفاسه العذاب .. » لأن الصفارة — كما قدمنا — رمز جنس ، وابعادها عنه ابعاد لكل شىء مرتبط بالأمور الجنسية لعل الضمير يرضى ويرحم

ولكن هل خمد الجنس وتلاشت دوافعه المحرمة نحو زوج أخيه ؟

ويجيب تيمور : « .. طالما شرد فكره وهو آخذ فى تسبيحاته ، فاذا هو تتراءى له أطياف لايكاد يتبينها حتى ترتعد فرائصه ، وهو يهمهم : انه معها ... اها له .

ويرجع اليه ماعزب من صحوه ، فيضرب جبهته بيده ، هاويا على سبحته ، يستغفر الله العظيم . »

وليس هذا فحسب بل نجد « سرحان » يتجول فى الحقول ليلا ، يهده الصراع ، ويخزه الضمير فلا يأوى الى فراشه الا بعد أن يحس بالتعب ، فيبيح لأوصاله أن تسترخى ، ولوعيه أن يغيب ، وفى ليلة بعد تجواله الفى نفسه بعد لاى تجاه المسجد ، فدخله فى استسلام ، واستلقى على الحصير ، واذا « بهنية » تأتى اليه ، فى هذه الساعة الموغلة فى صميم الليل ، تلمس بيدها كتفه، ففزع، ودار بينهما حديث يتسم بالصراع،وفحواه مقاومته لها وانكاره لمجيئها ، وهى تتشبثبه تريده لهاأخيرا .. « انتظمت جسمان الفتى انتفاضة عارمة زلزلت كيانه ، وأوقدت فيه نارا حامية ، فدارت يداه على الغور بالمرأة تطوقها وتهصر عودها ، وهوى عليها يقبلها منهومة شفتاه ، وهو يردد فى أنفاس تتلاحق أنت لى .. لى أنا وحدى ! .. «ثم» نام الفتى وصاحبته متعانقين ، لايعنيهما من الوجود شىء ، حتى لاحت فى الأفق تباشير الفجر ، ولم توقظهما الا طرقات بالباب .. »

وكان الطارق الشيخ محمد الرخ ، فأسرعت هنية تتسلل الى سطح المسجد وفتح « سرحان » الباب ، ليسمح لأخيه بالدخول .

وأخبر الشيخ أخاه أنه لم يجد هنية فى فراشها عندما استيقظ ، وقد غلب على ظن الشيخ أنها ربما خرجت الى بيت جارة لتخبز ، أو خرجت لتملأ الجرة واضطر الفتى للصلاة وهو آثم . وبعد أن انتهت الصلاة ، وخلا المسجد من المصلين ، انسل « سرحان» صاعدا الى السطح ليبحث عن «هنية» ، ولكنه لم يجدها فأخذ يبحث غير مصدق ، ولما اتجه الى حافة السطح خلف المسجد هاله أن راى «هنية» تئن أنينا خافتا بعد أن وقعت على الأرض . فأخذها متلطفا

وأسرع بها الى « أم عبد الجليل » وهى امرأة عجوز تعرف بعض سر «سرحان» واخبرها بما حدث فى اقتضاب وطلب منها أن تنقذهما من ورطتهما، فاشاعت عند الشيخ أن زوجه كانت تريد الخبيز قبيل الفجر، وصعدت سطح المنزل لتعد الحطب ولكن زلت قدمها فوقعت على الأرض •

وأما « هنية » فقد دفعت ثمن جرمها • فماتت بعد يومين •

وهنا نتساءل ، كيف واجه « سرحان » هذه المصيبة ؟

ويجيب الأستاذ تيمور : « تجلد الفتى أول الأمر يكبت مشاعره فى جهد ، فقام بما وكل اليه من شأن المآتم ، ولكنه كان يؤدى عمله فى تبلد ووجوم ، وكثيرا ما تزدحم عليه التصورات والأخيلة ، فيحس كأنما يهوى من حالق ، أو كأنما هو تنخسف به الأرض ••• وبعد أيام عراه انقلاب فلم يعد يطيق اللبث فى مكان ، واذا هو يهيم على وجهه فى المطارح القصية •• »

وهذا السلوك والبعد عن الناس من مظاهر السلوك العصابى لظنه أن الناس لابد أن تستشف جرمه ودنسه ، ولذلك نجد الكاتب يقول : « وعلى مر الأيام أحس الفتى بأن سره ينمو فى صدره ، ويكاد ينطق بجريرته الشؤمى ، وأن العيون من حوله تقول : خذوه ! ••• وكان اذا برح الدار ، تنقل فى أرجاء القرية ، متنكبا عن المسجد لايقربه •• »

ولكن أخاه يعاتبه على تخلفه عن المسجد ، فيذهب اليه كارها ، فلما « جن به الليل فى المسجد ، أحس الخوف يدب فى أوصاله ، ويتسرب فى كيانه ، ولكأن أشباحا مفزعة تدف حواليه ، وهمسا راعبا يطن فى أذنيه •• » وفى صحوه ويقظته يتخيل كما لو كان حقيقة شبح هنية تصعد سطح المسجد ، فيجرى وراءها وتصعد الدرج فيصعد خلفها ، فتجرى فوق سطح المسجد فيتبعها ، ولكنها تهوى ، وتسقط وتئن ، فينزل عن الجدار ، ولكن الشبح يختفى •

وتمثيل موقف موت هنية لخيال « سرحان » يهدف فى لاشعوره الى تخفيف احساسه بالاثم ، وكأنه بذلك ينفى عن نفسه أمام ضميره أن هنية لم تمت ، وعلى ذلك يكون غير متسبب فى موتها كما حدث فى الواقع ، وبذلك يتخفف من وخز ضميره•

ولكن حين يهبط « سرحان » ، ويختفى الشبح ، يفاجأ بأخيه الشيخ محمد فى نفس المكان ، فيصل سرحان الى ذروة المرض العصابى وتنتابه نوبة من السلوك الهستيرى عنيفة •

وهنا يصل بنا الكاتب الى لحظة التنوير حيث اكتمال المعنى أو الفكرة التى أرادها ، فهنية قد أخذت جزاءها بالموت ، و « سرحان » لابد أن يأخذ هو الآخر جزاءه ، فكان جزاؤه فى هذه اللحظة التى اختبل فيها وجاءته اللوثة الهستيرية ، وأخذ يهيم على وجهه متألما من وخز ضميره حيث وجد الراوى، وأثار فيه بسلوكه العصابى حب الاستطلاع •

وهكذا نجد أن نهاية القصة قد تجمعت فيها كل خيوط الحدث ، واكتسب الحدث معناه المحدد الذى أراده الكاتب وهو أن من يزرع الشر لايجنى سوى الشر والندامة •

كما اتضح لنا أن كل ما فى نسيج القصة من لغة ووصف وحوار وسرد قد قام على خدمة الحدث فى وحدة متكاملة ، فساهم ذلك فى تصوير الحدث وتطويره ، كما وجدنا الأوصاف التى أجراها الأستاذ تيمور قد ساعدت الحدث على التطور ، فكانت جزءا من الحدث نفسه ، كما وجدنا الموصوفات من خلال الشخصيات ، من خلال شخصية الراوى ، أو من خلال شخصية « سرحان » ولم نجد الأستاذ تيمور وهو المفتن الذى تربع على عرش القصة القصيرة قد تدخل فى وصف يقرره أو يحاول أن يفرضه علينا ، لأن الكاتب الموهوب هو الذى لايشترك فى الحدث بالتقرير بل يصوره فقط • والأستاذ محمود تيمور قد أجرى أوصافه بلغة وفكر أقرب ما يمكن الى لغة الشخصية وفكرها • ففكر الطالب الراوى ولغته كانت أعلى من لغة « سرحان » وفكره • ولغة « هنية » وفكرها فيهما سذاجة كشخصيتها، وكذلك لغة الشيخ محمد وفكره متناسبان ودراسته الدينية ، فهو ميال الى حسن الظن ، كثير العطف ، عظيم الحنان يشع ذلك كله بسخاء كل من حوله من أفراد أسرته •

وقد وفق الأستاذ تيمور فى تصوير شخصية « سرحان » وهو يعانى صراعه النفسى فى براعة تدعو الى الدهشة والاعجاب ، كما كان فذا فى رسم دوافع سلوك « سرحان » حتى يمكننا ان نجعل من شخصية « سرحان » مثلا فنيا للشخصية العصابية التى تعانى عقدة الشعور بالذنب كما حددت معالمها مدرسة التحليل النفسى •

وقد يقول قائل ان الكاتب لم يهتم برسم شخصية « هنية » أو الشيخ محمد الرخ قدر اهتمامه برسم

شخصية «سرحان» العصابية • ألم تكن «هنية» هى الأخرى شخصية عصابية ؟ بدليل انها اقبلت على خيانة زوجها بسهولة ، وكانت هى الساعية الى تدبير المواقف التى أدت الى تحقيق تلك الخيانة

هذا يبدو صحيحا للوهلة الأولى ،ولكن اذا وضعنا فى اعتبارنا أن من شروط فن كتابة القصة القصيرة أن ينظر الكاتب الى الحدث من زاوية معينة لا من عدة زوايا ، ويلقى ضوءا معينا عليه لا عدة أضواء ويهتم الكاتب بتصوير موقف معين فى حياة فرد أو أكثر لا الحياة كلها ، لأن الهدف الذى يريده الكاتب فى القصة القصيرة هو أن يستشف معنى معينا يقدمه للقارىء • كما أن الأستاذ تيمور قد صور شخصية « هنية » والشيخ محمد من خلال فكر « سرحان » هذا الفتى محدود الثقافة ، والذى لايعنيه دوافع سلوك « هنية » ، لأنه لم يفكر فى ذلك ،وكذلك الحال مع شخصية أخيه ،فهنية والشيخ محمدوجدا معه فى تجربة أدت به آخر الأمر الى ذلك التحصر النفسى ، وقد قدمهما « سرحان » من خلال فهمه هو وفى حدود دورهما فى حياته وتجربته ، أما اذا قدمهما وقد تعمق شخصيتهما لأنكرنا ذلك على الكاتب واتهمناه بأنه يقرر شخصياته ويفرضها علينا فرضا • ولكن الأستاذ تيمور هو الكاتب الموهوب لم يقع فى مثل هذا الخطأ ، وبذلك لانجد لمثل هذا الاعتراض وجها صحيحا اذا قام من جانب أى معترض •

ويجدر بنا أن نذكر شيئا له أهميته ،ونلفت النظر اليه ، وهو دلالات الأسماء عند تيمور

ولست أدرى هل اختارها الأستاذ تيمور عن قصد وارادة أو جاءت هكذا لا شعوريا ووفق موهبته الفنية الفذة • ومهما يكن الأمر فقد أطلق الأستاذ تيمور اسم « سرحان » على بطله العصابى ، لان من لوازم العصابيين السرحان والعيش فى عالم خاص يبعد قليلا أو كثيرا عن الواقع •

والشيخ محمد الرخ أخو «سرحان» ، فالرخ طائر هائل الحجم جارح كما تدلنا الأساطير ، ويمثل الشيخ محمد العقاب والضمير والمجتمع بتقاليده ، والعقاب والضمير يضغطان ضغطا هائلا على العصابى ويدميان ذاته ويهدان كيانه حتى نجده يترنح لايملك لنفسه اتزانا فى واقعه وحياته الاجتماعية •

و «هنية» معناها اللغوى من أتتك بلا مشقة ، وفعلا وجدنا هنية تاتى لسرحان بلا مشقة ودون أن يلح هو فى طلبها بل هى التى سعت اليه ولاحقته خلف الدار ، وفى المسجد وبذلك غلبت جانب النوازع الجنسية على جانب الضمير القوى •

وقرية الشباريق التى حدثت فيها وقائع الحدث والشباريق هو الممزق ، فثوب شباريق بمعنى ثوب ممزق ، ونجد صدى هذا الاسم فى احداث القصة فقد تمزقت أسرة الشيخ محمد ، فسرحان قد مزق الاثم نفسه ، وهنية قد مزق الاثم طهرها ونقاءها والشيخ محمد قد تمزق هو الآخر بموت زوجه وخبل أخيه •

وصرة المتاع : فكان من الممكن أن يقول الأستاذ تيمور صرة الملابس ولكن المتاع يعنى كل ماننتفع به من عرض الدنيا من غير الذهب والفضة انتفاعا قليلا غير باق ، وفعلا فقد انتفع « سرحان » وتمتع بهنية انتفاعا قليلا لم يبق ، لأنها ماتت

وأخيرا نجد أن الأستاذ محمود تيمور يهتم بضرورة أرتباط المكان والزمان لحيوية القصة لأنهما يمثلان البطانة النفسية للحدث ويقومان بالدور الذى تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئا مرئيا يساعد خيال القارىء •

فأول مقابلة لسرحان مع زوج أخيه فى ضحوة والضحوة ارتفاع النهار بعد طلوع الشمس ،ويرمز هذا الى ظهور نوازعه المكبوتة تجاه زوج أخيه التى أعلاها بالعزف على المزمار • وكذلك وقوع الحادثة الأولى فى العدوان على زوج أخيه قد حدثت وقت الغروب ، ويرمز ذلك الى اقبال ليل مظلم من الأرق والهم ووخز الضمير •

كما أن حدوث العدوان الجنسى فى المسجد فى الميل الموغل الذى جاء بعده الفجر وقد يرمز ذلك الى ان الجريمة قد اتضحت لنفس سرحان ، ولا يمكن التكفير عنها بدليل ان شريكته قد نالت جزاءها ، وهو ينتظر الجزاء الى ان جاءته اللوثة والهيام على وجهه فى البلاد يتجرع الألم ويجنى الندم ويعيش عمره يجتر جريمته ، وضميره يلهبه بسياط العذاب بلا رحمة ولا هواده •

هذه هى قصة « زامر الحى » بعد نقدها وتحليلها تدل على عبقرية الأستاذ محمود تيمور الذى بهرنا بحاسته الفنية ، ولانملك الا أن نحنى الرأس اجلالا وتقديرا لهذا الفنان العبقرى الخالد •

خطاب الى الجريكو

بقلم: كزانتزاكى
عرض وتلخيص: سيزا قاسم

فى ميناء بيريه التقى كزنتزاكى لاول مرة بالكسيس زوربا هو شيخ يونانى صلب فى الستين عاش حياةمترعة حسنة صاخبة مستجيبا لكل نوازعه ونزواته طوف العالم لا يغيره دين أو وطن أو مبدأ مارس مختلف الحرف من عازف سنتورى (آلة وترية يونانية) الى عامل مناجم الى مزارع . تزوج زوربا وانجب ، غير انه رفض قيود المسئولية كما رفض غيرها من القيود وانطلق فى الحياة دون قيد يزداد ظمأ كلما عب منها .

وقد فتن كزنتزاكى بهذه الشخصية الفريدة وكان يغبطه قدرته على التحرر التى يفتقدها فى نفسه والف عنه قصته « زوربا » .

ولد نيكوس كزنتزاكى فى جزيرة كريت عام ١٨٨٥ ودرس الحقوق فى جامعة أثينا ثم تتلمذ على يد برجسون فى باريس وصار من مريديه وبدأ فى نشر آثاره الشعرية والفلسفية عند عودته الى اليونان وتعتبر ذكرياته التى سجلها عن رحلاته فى انجلترا واسبانيا وروسيا ومصر والصين واليابان من اخصب ما كتب .

واشتغل بالسياسة فى اليونان عام ١٩٤٦ وراس المجلس الأعلى للحزب الاشتراكى وبلغ منصب الوزارة ثم ترك السياسة ورحل الى فرنسا عام ١٩٤٧ ليتابع حياته الأدبية حيث اسندت اليه هيئة اليونسكو الاشراف على ترجمة الآثار الكلاسيكية .

وانتاجه الأدبى متنوع ، كتب فى الفلسفة دراسات عن نيتشه وبرجسون والف بعض المسرحيات والاعمال الشعرية ومن اهمها ملحمة عارض بها ملحمة هوميروس واسماها الأوديسيا من ٣٣٠٠٠ بيت تبدأ من حيث انتهت أوديسيا هوميروس .

ومن اهم روايات كزنتزاكى ـ « المسيح يصلب ثانية » ، « الحرية او الموت » « زوربا » ـ كما ترجم أعمالا عالمية الى اليونانية الحديثة من الفرنسية والاسبانية والانجليزية والايطالية والالمانية نقل منها شعرا « الكوميديا الآلهية » و « فاوست » .

عندما يلتقى المرء للمرة الأولى بنيكوس كزنتزاكى يفاجأ بهذا الكاتب الفحل الذى اجتمعت لديه ثقافة العالمين القديم والحديث ، فقد تمكن ان يصل بينهما وان يواجه مشاكل القرن العشرين بتراث القرون السابقة وان يمزج القلق الحديث باليقين التقليدى وان يستخرج من القيم القديمة قيما جديدة للاجابة على الاسئلة اللانهائية التى يواجهها العالم الحديث .

ان كتاب نيكوس كزنتزاكى «خطاب الى الجريكو» كما يقول فى الصفحة الأولى ليس ترجمة لحياته ولكنه رواية كفاحه الروحى لكى يعلو درجة بعد اخرى حتى يسمو الى القمة التى يمكن ان توصله اليها قوته وجلده .

عاصر كزنتزاكى فترة الاحتلال التركى لجزيرة كريت ودفعته ثورته لتحرير بلاده الى تقديس الحرية فى كل صورها ، ان يتحرر من الاتراك أولا ثم يحرر نفسه من كل القيود والافكار البراقة الكاذبة والاصنام التى يعبدها المجتمع حتى اكثرها جلالة وهيبة وآمن أن الحرية أثمن من الحياة وأعذب من السعادة .

ولقد ساعدت الافكار العلمية الحديثة على تخليصه من اوهامه بانهيار مكانة الانسان الممتازة التى كان يشغلها بالنسبة للكون فى ظل المفاهيم القديمة .

ودفعته نزعة الشباب الذى يفتقد الخلود والمجد ولا يجدهما لانه لا يقبل المساومة ويرفض كل شىء عن كبرياء ، الشباب الذى اضناه البحث عن الحقيقة

الى النظر فيما وراء الظواهر .. « كنت ارى وراء كل زهرة لحظة ذبولها ، وراء كل شابة العجوز التى ستكون .. ان العالم كان يبدو لى مجرد واجهة تخفى وراءها الموت والفناء » .

وبدأ يتساءل : اين الحقيقة ؟ هل هى فى قبضة رجل العلم ؟ أم يملكها رجل الدين ؟ واخذ يتأرجح بين الاثنين وقلبه مغمور بالحزن والاسى والتشكك . واصبحت الصورة المثلى للانسان فى نظره ان يكون بطلا وقديسا .

وهنا ظهر له دون كيشوته فى صورة البطل الحقيقى الذى اخذ يبحث عن الجوهر وسط ركام الحياة اليومية الوضيعة رغم كل ماأحاطه من سخرية وضحك . ولكن ما هى طبيعة هذا الجوهر ؟ انه جوهر واحد مطلق لا يتوصل اليه الانسان الا اذا رفض الظواهر المادية واخضع ارادته لغاية ابعد منها مدى لتحقيق هدف اسمى .

نظر كزنتزاكى حوله فرأى الفضيلة تهوى والمادة والعلم يتخبطان . ان الكون فى حاجة الى روح مشرعة خلاقة لوضع نظام جديد يعيد للعالم تناسقه وخصبه . انه يحاول ان يسن لنفسه قوانين اخلاقية صارمة غير مستمدة من اى قيم خارجية متعارف عليها بل تنبع من اعماقه ولا تهتدى الا بالقيم الانسانية انه يولى ظهره للاطمئنان ويثور على اليقين الموروث لينطلق يهدم جميع الحواجز والحدود التى تمنعه من ارتياد المناطق المحرمة والخروج لاكتشاف المجهول .. « دع الموضع الذى نجحت فيه وعد الى حيث فشلت » ويرفض القناعة ويدعونا للاصرار والتطوف فى البحث . «اذهب الى حيث لاتستطيع» ويحدد كزنتزاكى مهمة الانسان فى الحياة بان يحيل الظلمات نورا وان يوفق بين الاضداد .

بدأ كزنتزاكى يبحث عن هدف للحياة ولكن ذلك كان يحتم عليه أولا ان يجيب على الاسئلة الخالدة حتى يمكنه أن يختار طريقه بعد ذلك .. « على أن ابدأ باكتشاف مغزى الحياة فى هذه الدنيا ثم بعد ذلك أستطيع أن التزم » . واقتنع انه من المستحيل — ومن العبث فى نفس الوقت — ان يجد معنى شاملا وموضوعيا للحياة ولكنه كان يبحث عن المعنى الذاتى الذى يتفق ومطالب عقله وروحه وان يتوصل اليه باجتهاده الشخصى ولم يكن يعنيه ان يكون هذا هو الهدف الحقيقى للحياة وانما كان يكفيه ان يجد هدفا يلائمه ويساهم مساهمة ايجابية فى تطوير امكانياته وشحذ احاسيسه لاقصى حد لانه يريد أولا واخيرا ان يتوصل الى حوار متجانس مع الكون .

ان الانسان الذى يحمل فى ضميره كل تراث البشرية من حيوانية وتوحش وتناقض يحمل فى اعماقه ايضا كل تراث الروح والصفاء والتناسق . ان تصارع القوى المادية مع القوى الروحية الهادفة الى العالم العلوى داخل النفس هو انعكاس لصراع شديد الفوضى والاضطراب مع قوى الاله والتوافق ، ولن يتوصل الانسان للسلام النفسى الا اذا استطاع التوفيق بين هذين الضدين داخله وتوصل للقيم الانسانية التى توفق بينهما .

جعل كزنتزاكى يمحص القيم الروحية التى تصل اليها الانسان عله يجد فيها هدفه الذاتى ورأى فى المسيح القدرة على التوفيق بين تصارع قوى الجسد والروح فى الانسان « كنت اعانى منذ صباى من قلق عنيف يمزق اعماقى وكان نابعا من صراع الروح والجسد . كنت احب جسدى وكان يؤلمنى ان اراه يتحطم كما كنت احب روحى ويصعب على أن أراها تنحط . وكان همى الاوحد طوال حياتى أن أوفق بين هاتين القوتين المتضاربتين لأوحدهما فى قوة واحدة .. يوجد فى كل انسان اله وبشر وخير مثل لهذا التناقض هو المسيح . لذا كانت حياته تمثل لى الصورة الحية للطريق الذى يسلكه كل البشر فى هذه الدنيا . لقد صعد المسيح سلم التضحيات الواحدة بعد الأخرى حتى وصل الى قمة المأساة على الصليب ثم بعث بعد ذلك متحررا من كل القيود البشرية ومن شوائب المادة » .

ان ما كان يبهره ويملأه شجاعة كلما نظر الى المسيح هو الانسان الذى ينطوى عليه والذى انطلق من ثناياه فى أمل مندفعا الى الله ليتحد معه . ولم ير كزنتزاكى طريقا الى الله سوى ان يقتفى آثار المسيح الدامية ولم ير طريقا غيره يحول الانسان الكامن فى ثناياه روحا خالصة تتحد مع الله .

كان جوهر المسيح المزدوج يثير فيه دائما التساؤل : ما هى طبيعة الرغبة الشديدة التى تحرك الانسان وتدفعه للالتحام بالله والفناء فيه ؟ وكان هذا التساؤل يولد فى نفسه مرارة شديدة . كيف يمكن أن ننتصر ؟ كيف يمكن أن نفنى الله ؟ يجب أن نصعد نحن الاخرين سلم التضحيات حتى نبلغ الذروة التى حلق اليها المسيح . علينا ان نصلب مثله لنبعث مثله .

يجب ان نعرف كفاح المسيح ونعيش مأساته حتى نستطيع ان نبعثه فى نفوسنا . ان نعرف طريقه لنسلكه . كيف واجه الاغراء وضحى بالسعادة البشرية . ان المسيح لم يبلغ الله الا بعد ان امتحن بجميع عذاب الانسانية . لقد كانت كل لحظة من حياته مرحلة من مراحل الكفاح حتى يتدرج فى سلم السمو . لقد كان يحول المادة الى روح فى كل لحظة من لحظات هذا الكفاح حتى يستكمل صعوده ليحقق ألوهيته .

ولكن كزنتزاكى كان يرى ان للحياة المادية حقها وكانت هذه التضحيات تبدو له تشويها للانسان المتكامل وكان يرفض بتر جزء من كيانه والا يبلغ غايته الاخلال كل هذا الالم .. « لقد آن الاوان أن نضحك المسيح . آن الاوان الا يجلد ، الا يبكى ، الا يصلب كل يوم . ان يتطبع بقوة وبهجة آلهة الاغريق . آن الاوان لكى يصبح مسيح اليهود اغريقيا » . وتهيأت نفسية كزنتزاكى لتقبل رسالة الفلسفة التى منحت الانسان مكانه الحقيقى ويستمع الى نيتشه وهو يقول عن شوبنهاور .

« انك تشعر بهذه النشوة الخاصة بالأبطال التى تبدو للعامة وكأنها اليأس بعينه . هذه النشوة التى تغمر المرء عندما يرى الهاوية ويتقدم نحوها دون ان يخاف ويرتجف » .

كان كزنتزاكى يرى فى شوبنهاور مثل الانسان الذى يواجه الحقيقة حتى النهاية . فاكتشف من خلال مؤلفاته ان العالم كله من خلق عقولنا وان الاشياء مرئية وغير مرئية ما هى الاسراب جميل ، وان القوة الوحيدة الموجودة هى الارادة ليست لها بداية ولا نهاية ، لا هدف لها ، لا مبالية ، لا منطقية وليست منطقية ، خارجة عن نطاق العقل وهائلة . انه ينفى مبدأ التطور ويزعم ان ليس هناك أسباب ومسببات والمبادىء العامة ما هى الا عزاء يستند اليه الجهلاء والجبناء . ان الانسان القوى هو الذى يواجه انهيار هذه الأوهام دون ان ينهار هو نفسه ، الذى يجد السعادة فى كشف حقيقتها .

ان الارادة احدى القوى الطبيعية التى قال عنها شوبنهاور وسط العاصفة . « ما يعنينى من قواعد الاخلاق ؟ افعل هذا ولا تفعل ذاك ان العاصفة والصاعقة لا تخضع لهذه القواعد انها قوى منطلقة لا تسيرها احكام خلقية وكم هى مندفعة وعنيفة لا يعكرها الفكر الانسانى بعظاته » .

ويتجاوز كزنتزاكى شوبنهاور مع نيتشه ويذهب معه الى ان الحياة ليست ارادة فحسب ولكنها ارادة السيطرة . ان الحياة لايكفيها ان تبقى وتحافظ على نفسها انها تريد ان تشمل وتستحوذ وتسيطر وتفتح آفاقا جديدة .

لاح أمل جديد براق أمام الفيلسوف المتمرد الا وهو السوبرمان . هل يمكن تطوير الانسان والعلو به الى التكامل ؟ نعم وذلك عن طريق الانسان وارادته لا عن طريق المسيح وآلامه . ان الامكانيات الكامنة فى الانسان قادرة على ان يتفجر منها السوبرمان .

ستقضى هذه الفكرة على اليأس وعلى بشاعة الحياة « لقد مات الاله » هذه الجملة قضت قضاء مبرما على الماضى فى كل صوره وقادت الانسان الى حافة الهاوية . لقد خلا عرش الاله وجلس عليه الانسان وسوف يبدأ خلق العالم من جديد . انه جدير بتحمل هذه المسئولية لا لانه يهاب الجحيم ويأمل فى الجنة ولكن لانه يريد ذلك .

كان كزنتزاكى يعتبر نيتشه مسيحه الجديد . الذى يدعو الانسان الى رفض كل أنواع العزاء – آلهة كانت أو أوطانا أو حدائق – أن يقف وحيدا يخلق بمفرده وقوته عالما لا يخزى قلبه . أن يبحث عن الخطر ليواجهه ان يتجه نحو الهاوية ويتحمل المسئولية كاملة .

« كنت ارفض بعنف ان اختنق داخل الاطار الذى حدده الانسان لنفسه . كنت ارفض الدين الذى يكبل النفس ويذلها . لا يمكن ان يعيش حرا من يخاف الجحيم ويسعى للجنة لقد جعلنا قيادة العالم لله هل آن الاوان ان يتسلم الانسان مقاليد الحكم ؟ ليخلق عالما متناسقا لا تسوده الفوضى ؟ هل هذا هو الجواب » ؟

كلما ظن كزنتزاكى انه بلغ اليقين ولد الشك وكلما تخيل انه حقق الهدوء والسكينة انبعث قلق جديد . وكان عليه ان يخوض معركة جديدة تخلصه من اليقين السابق وتسلمه الى يقين جديد يأخذ فى النضج ليثمر شكا جديدا وتبدأ الدورة من جديد . ولكن ماهو الشك ؟ انه ينبوع ينبثق منه اليقين ، لقد علمه نيتشه ان يرتاب فى كل نظرة متفائلة وان يرفض حاجة النفس البشرية الى العزاء » .. وأصبحت أقدس اليأس واقتنعت انه أجدر بالانسان أن يواجهه » واقتنع كزنتزاكى « ان الانسان ملك يحمل مملكته معه حيثما ذهب وعندما يصل الى حافة الهاوية فعليه ان يخلع تاجه الورقى المفضض ويتجرد من مملكته ويلقى بنفسه دون تردد اواسف »

ولكن الانسان لا يستطيع ان يعيش دون أمل وان يصاحب اليأس حتى النهاية . ان نيتشه نفسه لم يتمكن من سلوك هذا الطريق الى غايته وخلق فردوسا جديدا اسماه السوبرمان يسمى اليه حتى يمكنه ان يتحمل الحياة ويواجه الموت .

ولم يتوقف كزنتزاكى عند هذه المرحلة بل اندفع يتابع البحث .. « لان روحى التى لم يملأها الامل المطلق لم يرضها اليأس المطلق » وبدأت ملامح طريق جديد تتراءى له . ظهر له بوذا فى صورة النبى الجديد واخذ يدفعه باصرار فى طريقه الجديد. طريق الخلاص .

كيف يجد الانسان السعادة وهو سجين جسد تحركه الغرائز الطبيعية وتحده القيود البشرية ؟ ان كل شيء « مآله الفناء » .. والرجال كسنابل القمح تنضج لتذبل . هل يمكن ان نواصل العيش وسط هذا الفناء الخالد ؟ وجد كزانتزاكى جوابه فى تعاليم بوذا ، بأن نتسامى على الرغبة والامل وان نقول « لا نريد شيئا وبهذا نبلغ اللاوجود ونتوصل الى الخلاص .

وبلغ بوذا ذروة التحرر بالخلاص من الخلاص نفسه . فالذى يسعى للخلاص يكبل روحه بأغلال الأمل عندما يتساءل هل يمكننى التوصل الى الخلاص وبلوغ الفردوس ؟

كيف تتحرر الروح التى تأمل ؟ فالذى يعلق روحه فى خيط الأمل يحكم على نفسه ان يعيش ممزقا ولكن الخلاص الخالص هو الذى يبلغ الانسان التحرر الكامل . انه يتحرر من كل مادى ومعنوى وتفنى روحه فى الصمت المطلق .

« ولكن القبول أى ال « نعم » والرفض اى ال « لا » يعيشان فى نفسى كوحشان يتصارعان لا يعرفان الثبات ويمزقانى كلما عثرت على جواب تقبلته بمنتهى الحذر لانى كنت أدرك أنه لا يجلب لى اليقين والهدوء ولكنه يحمل فى ثناياه اسئلة جديدة . كنت انظر الى الحلول التى تولد فى النفس نظرة كلها شك وارتياب لانى لم أكن أعلم الام تقودنى . لقد كان المسيح يخفى بوذا فى ثناياه والآن عما سيتكشف بوذا ؟ »

بدأت أفكار جديدة تراود كزنتزاكى واخذت احاسيس ملحة تفرض نفسها عليه . هل يمكن ان ينفرد المرء داخل صومعة خلاصه متجاهلا عذاب البشر الذى يحيطه ؟ هل يمكن ان يغض الطرف عن الآلام التى يراها حوله ؟ هل يمكن ان ينزوى ويهرب داخل برج عاجى ؟ ان العالم الحديث يرفض هذا الموقف ويستنكره ويرى ان لكل انسان دورا يجب ان يلعبه فى المجتمع الذى يعيش فيه .

وكان ذلك انعكاسا للمفاهيم الاشتراكية التى انبعثت فى العالم .. « وبدت لى ايديولوجية كارل ماركس كأنها انكار واضح لكل ما كنت أصدق فيه . وظهر لى الموقف السلبى الذى التزمته وصمة خطيرة يجب على التخلص منها بأسرع ما يمكن » .

ولاح لكنزانتزاكى طريق جديد للسعادة والاتزان النفسى بالعمل على مكافحة الجوع والظلم والعبودية اى من خلال محاولة اسعاد الاخرين ونكران الذات مضحيا فى ذلك برفاهيته النفسية . « واخذت أحضر المحاضرات واقرأ الكتب والصحف التى تتحدث عن الشيوعية . فى باديء الامر كنت اشعر بالاسى والشفقة ثم تحولت الشفقة الى غضب وقادنى الغضب الى احساس عميق بالمسئولية » .

ووصلت كزنتزاكى دعوة من صديقة روسية لحضور مؤتمر للمثقفين فى موسكو تقول : يا ايها الارستقراطى يا ايها البوذى المزيف مرحبا بك . لقد حاولت حتى الان ان تبحث عن وجه الله وكنت ترتد كل مرة من وجه الى آخر دون ان تعثر على الوجه الحقيقى . احضر الينا تجد وجه الله الحقيقى الا وهو وجه الانسان .

وحاول كزنتزاكى أن يجعل لحياته هدفا أوحد ان يساعد الآخرين على التحرر والا يقبلوا اضطهاد انسان لاخيه .. « واقسمت لنفسى أن أعطى كل أطفال العالم هواء نقيا ولعبا وتعليما ، وان أعطى لكل امراة الحرية والحنان ، وان اعطى لكل رجل الرفاهية وقلبا طيبا .. اقسمت ان امنح حياتى » .. وادرك كزنتزاكى ان هناك ما هو اهم من الحياة وان هناك قوة تنتصر على الموت « وشعرت بما يحرك الذين يضحون حياتهم ويستشهدون فى سبيل مبدا وادركت معنى الاخوة لاول مرة . ان يصبح العالم كله وحدة واحدة لا تتجزأ » .

ولكن كزنتزاكى لم يستقر طويلا عند الهدف الذى اعتنقه بوازع احساسه بالمسئولية تجاه آلام العالم اذ لم يرو تعطشه الروحى ولم يتحمل وطأة الشعور بتضحية نفسه فى سبيل الاخرين . وجعل يناقش مقتنعاته الجديدة متشككا فى مدى واقعيتها واحتمال تحقيقها وخلق فردوس مادى على ارض البشر .

وتكشف لكزنتزاكى ان ما ظنه هدفه وغايته لم

يكن هدفا ولا غاية لنفسه وانما هو وسيلة لتحقيق الرخاء للمحرومين ولم يجبه ذلك على تساؤله المستمر عن الحقيقة والمغزى وتعرت نفسه مرة اخرى وجعلت تبحث من جديد عن « .. مغزى الحياة في هذه الدنيا ثم بعد ذلك استطيع ان التزم »

وجعل كزنتزاكي يستعرض طريقه الطويل وتقلبه المستمر واخذ يشك فيالوسيلة التى اختارها لتهديه الى الحقيقة . وبدأ ينظر بحذر الى مايقوده اليه العقل وشعر انه استسلم له وتخلى عن باقى حواسه وحاول الرجوع الى الموقف البدائى حيث يستلهم المرء حواسه وفطرته وبدأ كزنتزاكي ثانية من اول الطريق وسعى للتعرف على الكون الذى يعيش فيه من جديد . وقرر ان سبيله الى ذلك هو ان يعود الى الماضى وينظر للكون بعين الطفل الذى كانه حتى يرى العالم وكأنه يراه للمرة الأولى .

وفى الموقف البدائى الذى حاول كزنتزاكي التزامه لا يستطيع الانسان ان يفهم شيئا الا عندما يراه ويلمسه ويستلهم المرء أحاسيسه اكثر من عقله وهذا هو موقف الفنان عامة غير أنه ليس قاصرا عليه اذ يقفه كل انسان فى لحظات من حياته . ورغم انه يصعب علينا انكار اهمية الحضارة الحديثة الا ان بعض خبايا النفس ترفض هذه الحقيقة وتثور على وطأتها اذ لا زال يحيا داخل كل منا انسان بدائى عنيد تحت رداء الحضارةالحديثة . وانا وان نجحنا فى اخفائه فى اعماق نفوسنا فلا يمكننا انكاره او محوه من الوجود . وما حاجة الانسان للعودة لهذه النزعة البدائية الا محاولةللهروب من ظروف الحياة الحديثة التى يمارسها انها الحاجة الى الهرب ــ ولو لفترة ــ من مستلزمات الحياة الاجتماعية من التقاليد التى تحد حريته وتخنق اندفاعه . الهروب من الافكار السهلة العقيمة .

وهنا التقى كزنتزاكي ب « زوربا » .

وما لم يستطع ان يقوده اليه عقله وما لم تستطع ان تهديه اليه حواسه . حمله اليه « زوربا » لقد جد كزنتزاكي طوال حياته بحثا عن المعنى الذاتى الذى يرضيه ويملأ عليه نفسه ولكن السبل المختلفة التى انتهجها لذلك لم تقده الا الى فراغ . وعندما التقى بهذه الشخصية الفذة التى لم تجهد عقلها فى التساؤل ولم تفتعل البحث عن الحلول الشخصية والفنية بذاتها ، عرف كيف اهتدى شخص الى معناه الذاتى . اذ لم يفصل بحثه عن حياته وانما عاش حياته وتفاعل معها فهدته الى ذاته .

« لو كان لى ان اختار دليلا او مرشدا روحيا « جورو » كما يسميه البوذيون ــ لاخترت «زوربا» لقد كان يملك كل ما افتقده واحتاجه لابلغ خلاصى كان يملك نظرة الفطرة التى تعى كل شيء من الوهلة الأولى . كان يملك الصفاء الخلاق الذى يتجدد كل صباح ويبقى للعالم جدته وبهاءه ويقضى على الرتابة التى تكتسبها كل الأشياء الخالدة التى نعيش معها . كانت الريح والبحر والنار والمرأة دائمة الجدة فى نظره ولها لون جديد فى كل لحظة . كانت له يد واثقة وقلب منطلق قادر على ان يسخر من نفسه . وكانت له ضحكة عالية رنانة تنطلق من نبع عميق متفجر من أغوار نفس الانسان . وعندما يطلق زوربا هذه الضحكة الصاخبة تنهار كل الأسوار وتسقط جميع قلاع الاخلاق والدين والوطن التى شيدها الانسان لحمايته من الحقيقة وحتى يقضى حياته مطمئنا داخلها .

ولوانىاستجبتلدعوته ــ او بالاحرى صيحته ــ لاستطعت ان احيا مع نفسى فى تناسق وسلام غير انى لم اجرؤ على مواجهة هذه المهمة الشاقة .عندما كان زوربا يرقص امامى صائحا ان دع هذا الدرع المريح الذى تحتمى خلفه . درع الحذر والسعادة وان ارحل معى الى ما لا نهاية كنت اقف متحجرا بلا حراك » .

ولكن ما الذىيستطيعه رجليعيش مشاكل عصره بكل ملابساتها حيثضاقت روح الانسان بكلالاطارات القديمة ونشب فيها صراع طاحن بين الحلول القديمة التى اصبحت اعجز واوهى من اشباع الطموح الجديد بابعاده التى لم تحدد بعد !

ان مهمة الانسان الحديث كما يراها كزنتزاكي تنحصر فى طرح الاسئلة التى تسهم فى هدم القديم لتتكشف وراءه ملامح الجديد . لقد وقع عالمنا فى برج القلق . ويجب ان نواجه ذلك بشجاعة اذ ان المهم ان يعيش الانسان هذا القلق ان يشحذ ذهنه ويمنع اليقين والاطمئنان ان يبلده . ان يحاول اقتحام الابواب المغلقة وارتياد الارض المحرمة .. « يحاول البعض استيطان ارض ثابتة وان يأكلوا الخبز دون تساؤل . ولكن اخرين يصيحون الا نريد العيش المطمئن . ويرفضون التخلى عنالشك. انهم لا يأكلون خبزهم فى اطمئنان ولا ينامون ليلهم فى سكينه . أنهم لا يقولون » هذا عالم خال من كل ثغرة ويجب الا يتغير « بورك هؤلاء . انهم عماد التطور والحياة » .



العيد

للشاعرة وفاء وجدى

صاح الصغير مهللا :
العيد جاء
وتلفتت أبصارنا
وتساءلت :
الشيخ عاد ؟
وتحركت أشجاننا
وتبعثرت أشواقنا
الشيخ عاد ولا نراه ؟!
الشيخ عاد الى الحياة ؟!
ولكم تساءلنا زمانا عنه فى كل الديار
نمشى .. نفتش عنه .. نطرق كل دار
متساءلين :
الشيخ جاء ؟
ونعود بالنبأ الحزين
لم يأت .. لم تره العيون
أتراه مات ؟
أتراه هاجر عندما كبر الصغار ؟
عبثا نحاول جاهدين
أن نقتفى آثاره
أو نستقى أخباره
لنسير فى درب يكون عليه سار
ويدلنا بعض الصغار
الشيخ سار الى ديار غير هاتيك الديار
الشيخ سار الى اليسار ..
وبقسوة نلقى بكل متاعنا
من ذكريات
ضقنا بثقل جفافها بصدورنا
وبلهفة نجرى ونجرى لاهثين
متسائلين :
الشيخ .. اين الشيخ سار ؟
ويقول بعض السائرين :
— عمن تراكم تبحثون ؟
ونقول :
— هذا الشيخ يرفل فى حرير
ألوانه البيضاء والحمراء والزرقاء
ترقص فى العيون ..
والبهجة الخضراء حاضنة طريقه ..
والنور .. والخيرات فى يده الدفوقه ..
فوداه بيضاوان فى لون القمر ..
عيناه كالشمسين تأتلقان فى دنيا البشر ..
شفتاه فى لون البنفسج تسخران بكل زهر .
وحديثه سكر يعربد فى النفوس بغير خمر ..
واللحية البيضاء طوق الياسمين عليـه أنداء السحر ..
هل سار فى هذا الطريق ؟
ويقول هذا الجمع : لا
فنسير نرتشف المرارة من كئوس مترعات
بعيوننا دمع وبين ضلوعنا
صرخت قلوب الامهات :
الشيخ .. هذا الطفل أين تراه سار ؟

أتراه تاه ؟
أتراه مات ؟
ونظل نرجف فى دوار ..

* * *

ونعود نبحث عن متاع الذكريات
كانت هنا ذكرى
وترقد ها هنا أحلى حكاية :
كنا صفارا نرتدى أبهى حلل
ويشع من أعماقنا أشهى أمل
ويزورنا شيخ حبيب ملء عينيه ابتسام
شيخ على شفتيه معسول الكلام ..
ويداه تستتران عنا خلف ظهره ..
وجبينه ..
النوار يسبح فى نداوته وطهره ..
وتهرول الأفراح فى خطواتنا لما نراه
ونعانق الشيخ الحبيب كأنما
ضمت الى أرواحنا كل الحياه
ويصيح من حولى الصغار :
ماذا حملت لنا معك ؟
وأقول أين هديتى ؟
فيطل نور الحب من عينيه فى ألق فريد
ويقول صبرا يا صغار
لكننا نلتف فى هرج عنيد
وأصيح أين هديتى ؟
ويقول : صبرا .. هاهنا فى راحتى
كل الهدايا هاهنا فى راحتى
ويقول ماذا تشتهين ؟
— (بالونة) حمراء يا أبت الكريم
هذى فقط ؟ هيا خذى ماتطلبين ..
وتكاد تحملنى على أعطافها
لنطير فى أوج السماء
وأخاف من فقدانها
فأضمها ضما قويا خانقا
فتفرقع البالونة الحمراء فى نزق شديد
وأكاد أغرق فى البكاء ..
لكن هذا الشيخ يأتى فى عجل
ليعيد لى صفو السعادة والامل ..
ويمد راحته الحنون
لتجفف الدمع الهتون
ويقول : ماذا تطلبين ؟
— (بالونة) أخرى ..
— خذى ما تشتهين ..

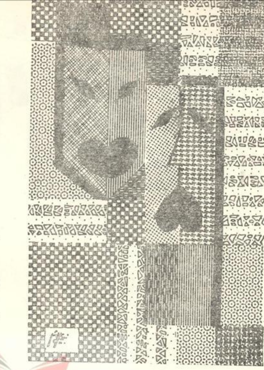
وتفرقع البالونة الأخرى
ويتلوها الكثير
وتجفف الدمعات ضحكات تدوى كالهدير
والشيخ يبسم فى سرور
ويداه ترشق فوق شعرى
هالتين من الزهور ..

* * *

ونظل نبحث عن متاع الذكريات
ونجمع الذكرى
ولكن بعضها ضاعت خطاه
ضاعت على درب الحياه

* * *

ونعود نسأل :
أين سار الشيخ ؟
أين الشيخ سار ؟
ويجيب بعض السائرين :
الشيخ يعجز أن يسير
الشيخ يرقد فى سرير ..
ويكاد يقتلنا القلق ..
أيودع الشيخ الحياه
لنظل فى ظلماتها لا تأتلق ؟
ونسير نلهث فى شرود
ونجول فى كل الدروب
لننادى الشيخ الحبيب :
— يا شيخ .. يا عيد الصغار
أتراك تنساهم كما فارقتنا ؟
رحماك .. رفقا بالصغار ..
ويصيح طفل فى مرح :
العيد يقبل من بعيد ..
العيد يأتى من جديد
ويهلل الطفل الصغير
ويعانق الشيخ الكبير
ونسير نحن الى مكانه فى شغف
لكنه لم يبتسم ..
لم يلتفت حتى الى حيث نقف
لم يسمع القلب الكسير وقد هتف :
العيد .. هذا الشيخ يحمل فى يديه
أحب ما فى عمرنا
أتراه قد نسى الكبار ؟
نسى الذين أحبهم
أيان أن كانوا صغار ؟!



فى طريق .. نهضتنا المسرحية

بقلم : فــؤاد دواره

مهر العروسة • بيجماليون
الزلزال • حلاق بغداد
ماكبث * فى مسرح الجيب
• مشهد من الجسر

يشهد المسرح فى بلادنا هــذه الايام عديدا من التجارب من مختلف الاتجاهات والمستويات على نحو لم يشهد تاريخنا الفنى نظيرا له من قبل . وهذا التنوع والاتساع فى نشاطنا المسرحى يفرض على النقد مسئولية كبيرة لا بد ان ينهض بهــا ، ليغربل هذه التجارب ، ويقوم انحرافها ، ويرشد الى نواحى التوفيق والقصور فيها . والملاحظ ان حركة النقد المسرحى قد تضخمت هى الاخرى بصورة واضحة ، ودخلت ميدانها اقلام كثيرة لم تكن تهتم بالكتابة عن المسرح من قبل بالاضافة الى نقاد المسرح المعروفين . والملاحظ ايضا ان معظم من يكتبون فى النقد المسرحى اليوم ، يؤلفون او يترجمون او يقتبسون لفرقنا المسرحية العديدة ، او على اقل تقدير يشتركون فى لجانها الفنية . وقد يجمعون بين الاعباء الثلاثة . وكل ذلك مقبول ، بل ومرغوب فيه ، خاصة وان معظم اولئك النقاد من صحفيينا المثقفين ، كل ما فى الامر اننا نخشى ان يتأثر مايكتبونه من نقد بصلتهم بهــذه الفرقة او تلك ، او بعلاقاتهم الشخصية بالعاملين فى هذه الفرق وثمة بوادر كثيرة تشــير الى ان ما نخشاه قد بدأ يحدث بالفعل .

ولست ارى كبير جدوى فى محاولة استعراض امثلة كثيرة لهذا اللون من النقد المسرحى ، وان كانت أمثلة كثيرة تحت يدى ، يكفى أن أشير مثلا الى ان بعض هذه الاقلام التى تدافع عن كثير من المسرحيات الهزلية الرخيصة المجوجة وتتلمس فيها نواحى للامتياز والتفوق ، قد هاجمت تجربة « الخال فانيا » الناضجة التى قدمهــا المسرح القومى فى مستهل هذا الموسم ، او حاولت التقليل من شأنها على أقل تقدير . وأنتقل بعد ذلك الى مثلين عمليين يوضحان خطر هذه الظاهرة .

.. هذان المثلان همــا أوبريت « مهــر العروسة » التى رفعهــا فريق الى أعلى عليين واعتبرها عملا ثورياخطيرا ، واول اوبريت تؤلف على أسس علمية عالمية .. الخ الخ .. والمثــل الثانى هو مسرحية « بيجماليون » التى افتتح بها مسرح الحكيم وتحمس لها الفريق الآخر وكتب فيها المطولات يتغنى بشاعرية الاداء السيمفونى ،

وشفافية الاخراج الرائد ، الى آخر هذه التعبيرات المهومة ، فى حين ان النظرة الموضوعية الفاحصة لكلا العملين تقرر ان نواحى الفشل فيهما أكثر من نواحى النجاح ، وانهما فى أحسن الاحوال لا تزيدان على أن تكونا تجربتين مجتهدتين لم تحققا الا أقل القليل مما ينتظر من كل منهما واليك البيان ..

* * *

مهر العروسة

لهذه الاوبريت تاريخ طويل بالقياس الى غيرها من الاعمال المسرحية . فمنذ أكثر من ثلاث سنوات وهى تطالعنا باخبارها وتطوراتها الفنية بين يدى مؤلفها وثلاثة من الملحنين المعروفين .. فقد بدأت بمحمد عبد الوهاب ، وانتهت الى بليغ حمدى .. ومرت فى الطريق اليه بمحمود الشريف وتسببت أثناء ذلك فى معارك ومناقشات وتصريحات وتكذيبات واتهامات ، وصل بعضها الى ساحة القضاء ..

واخيرا تم زفاف هذه « العروس » النافرة المتمنعة ، وشهدنا جلوتها على مسرح دار الاوبرا العتيد ، قبل ان تغير عليها حفلات المهرجان الدولى للفنون الشعبية فتجليها عنه ما يقرب من شهر ..

ولو أن أهل « العروس » قدموها الينا فى شىء من التواضع والخفر شأن كل الفنانين الاصلاء ، لكان من حقهم علينا أن نتغاضى بعض الشىء عما فيها من قصور ، ونعتبرها محاولة تحدوها النيات الطيبة لبعث مسرحنا الغنائى من رقدته الطويلة بعد وفاة رائده سيد درويش .. ولكنهم اسرفوا اشد الاسراف فى تقدير جمال عروسهم ومزاياها بصورة تتنافى مع الواقع ومع الامانة الواجب توافرها فى كل مشتغل بالفن ، فأصبح من واجبنا أن نضعها فى مكانها الحق من تراثنا الغنائى فى المسرح .

قصة الاوبريت غاية فى السذاجة ، فهى تقدم لنا مجموعة من الصيادين فى بور سعيد يخضعون فى استسلام تام لاستغلال تاجر فرنسى يدعى « سيمون » ، يشترى كل صيدهم بأبخس الاثمان ، ويقرضهم المال بالربا الفاحش عن طريق صنيعته « الشيخ صالح » ، ويقدم لهم المخدرات والبضائع المهربة عن طريق صنيعته الاخرى « المعلم فهمى » صاحب المقهى ..

لا يثورون ولا يتمردون على هذا الاستغلال البشع الا حين يزورهم « غالب » قريب المعلم « صابر » ، فيدعوهم بعد وصوله بدقائق الى جمع كلمتهم وبيع صيدهم للتجار المصريين ، ويدفع سيمون مبالغ طائلة لتجار الجملة المصريين لكى ينقضوا اتفاقهم مع الصيادين ، فيقترح غالب عليهم ان يبيعوا صيدهم لتجار القطاعى .. ويغلق سيمون بوغاز القناة فى وجه الصيادين فيأمرهم غالب بتحطيمه ، ويخطف سيمون « بهية » ابنة عم غالب وحبيبته فينقض عليه مع الصيادين ويستردها منه ويطرده من البلاد كلها ..

شخصيات الصيادين نسخ متشابهة باهتة باستثناء « بعزق » الفشار ، و « عبد الجليل » الى حد ما ، وان كنا لا ندرى حقيقة الدور الذى قام به بعد ان اتفق مع « غالب » على التظاهر بمناصرة سيمون . وبقية الشخصيات مرسومة بطريقة الكاريكاتير الزاعق التى تتنافى مع طبيعة الموضوع الواقعى الذى تعرضه الاوبريت ، فالشيخ صالح لا يتحدث الا باللغة الفصحى المسجوعة شأن كثير من الشخصيات الفكاهية التى عرفها مسرحنا منذ أكثر من نصف قرن ، وفهمى صاحب المقهى فى حالة غيبوبة دائمة لا يتحدث الا عن المزاج والمخدر و « الحوحو » .. وشخصية محمدين لم تحظ بعناية كافية من المؤلف فبدت ضعيفة باهتة لولا ما بذله احمد اباظة من جهد فى تجسيدها ، ودوره فى تطوير الاحداث هو نفس دور الشيخ صالح بحيث كان من الممكن الاستغناء بأحدهما عن الآخر .

وظل المؤلف فصلين كاملين يلح ويكرر فى عرض الصراع بين الصيادين وسيمون حول السمك وحقهم فى بيعه لغيره من التجار للتخلص من احتكاره واستغلاله ، وفجأة اذا به فى الفصل الثالث ينتقل بنا الى موضوع آخر هو اختطاف سيمون لبهية ، ثم وصول الصيادين الى وكره النائى واستردادهم لها وطردهم لسيمون فى ظل علم كبير لا تدرى من أين هبط .

الموضوع لا يصلح فى رايى لاكثر من اوبريت قصيرة من فصل واحد بعد حذف الزوائد والاحداث

المكررة ، ولكن الخميسى يقول فى كلمته المنشورة بالبرنامج :

((.. أردت بهذه المسرحية أن أعبر عن تأميم قناة السويس ، بطريقتى الفنية وعملت على اذابة الرمز فى الواقع ، وتخيرت الكلام العملى من الشخصيات المصرية النموذجية ، رابطا بينها وبين واقعية الموقف المجيد فى حياتنا الثورية عند التاميم)) .

فاذا تناولنا موضوع الاوبريت على المستوى الرمزى كما يناشدنا مؤلفه وجدناه يزداد سذاجة على سذاجة ، فالقناة هى القناة ، والخواجة سيمون هو فرنسا المستغلة أو هو نابليون ودلسيبس معا كما وصفه المعلم فهمى وهو يرحب به فى الفصل الاول ، والسمك وبهية هما البلاد وخيراتها التى طالما طمع فيها المستغل الاجنبى ، وحينئذ لا بد ان يكون غالب رمزا لقائد الثورة الذى حرر البلاد من المستغلين ، وكلها معان واضحة لا تستخفى ولا ترتفع الى مستوى الرموز الموحية ، ولا يمكن على اساس هذه المقابلات السافرة أن نعتبر الاوبريت عملا رمزيا ذا مستويين ، مستوى واقعى مقنع لا يتضح فيه أثر للرموز ، ومستوى آخر أبعد وأعمق يبوح بحقيقة ما يريد المؤلف أن يقوله على لسان شخصياته الواقعية المقنعة ، ولكن المستويين فى هذه الاوبريت قريبان متداخلان بحيث يصعب الفصل بينهما ، ويستحيل أن نجد للشخصيات اعماقا وابعادا اكثر مما تنطق به السنتها .

هل معنى هذا ان ((مهر العروسة)) خالية من كل ميزة فى تأليفها ؟ لا ، فالفكرة الوطنية الهادفة التى قامت عليها جديرة بالاعجاب رغم ما غلب على علاجهامن سذاجة وخطابة ، وحوارها لا يخلو من ذكاء وخفة ظل فى كثير من المواضع ، كما نجح الى حد بعيد فى اعطاء صورة صادقة لبيئة الصيادين فى بور سعيد . كل ما فى الامر انها ليست بالضخامة او النضج أو الثورية التى حاول مؤلفها وبعض من كتبوا عنها أن يسبغوها عليها بالقوة .

وحتى الجانب الوطنى فى الاوبريت لو قارناه بنظيره فى أوبريتات سيد درويش منذ حوالى نصف قرن مع ملاحظة الفارق الشديد بين الاوضاع السياسية المتحررة اليوم وبين أوضاع الاحتلال والرقابة وكبت الحريات التى قدمت فى ظلها أوبريتات سيد درويش لوجدنا أن مؤلفيه كانوا أنضج وأشجع بكثير من صديقنا عبد الرحمن الخميسى .

واظلم الخميسى كثيرا لو قارنت الاغانى التى نظمها فى ((مهر العروسة)) بالاغانى والأناشيد الوطنية التى نظمها بديع خيرى وبيرم التونسى لاوبريتات سيد درويش ، فرغم ما حققناه من تقدم حضارى وثقافى ضخم ، ورغم الاسس العلمية ، التى روعيت فى تأليف ((مهر العروسة)) فان اغانى أوبريتات ((سيد درويش)) أنضج بكثير واكثر شاعرية وتعبيرا عن المواقف المسرحية التى اختيرت لها من كل ما نظمه الخميسى فى ((مهر العروسة)) فمن السهل أن نلاحظ أن الطابع الغالب على أغانى مهر العروسة هو طابع الاغانى الفردية والجماعية والثنائية العاطفية ، **أما الحوار الغنائى الذى** تشترك فيه عدة شخصيات لتعبر بالغناء عن موقف درامى يسهم فى تطوير الاحداث على نحو ما قال المؤلف نفسه فى كلمته من ((اعتبار المواقف الغنائية حلقات جوهرية مكملة لحلقات البناء الدرامى فى سلسلة الرواية)) ، **مثل هذه المواقف قليلة جدا فى** أوبريت ((مهر العروسة)) ، ومعظم الاغانى الاخرى من السهل حذفها أو تغيير مواضعها دون ان يصاب بناء الاوبريت بأى خلل . **وما أكثر ما يوقف سير** الاحداث لنسمع أغنية من بهية او من غالب أو منهما معا ، وهذا عيب جوهرى بلا شك فى ((الاسس العلمية)) للاوبريت !.

وسأمضى فى مقارنة ((مهر العروسة)) التى أخرجت عام ١٩٦٤ على **أحدث الأسس العلمية** بأوبريتات سيد درويش المتوفى عام ١٩٢٣ أى منذ أكثر من اربعين عاما ، ولن احاول ان اعقد مقارنات بالاوبريتات الاجنبية لئلا اتهم بالتجنى أو المغالاة .

فى اوبريت ((مهر العروسة)) موقف غنائى واحد اختاره المؤلف ليتيح للملحن تعدد التصويت الهارمونى ، فجعل كلا من غالب وبعزق ونرجس ينشدون معا فى وقت واحد قائلين :

ما فى تاجر يتحكم فينا دى الفاس بقت فى الراس

ثم فى نفس الوقت :

غالب :

داحنا خلاص بايدينا ح نبيع السمك للناس

بعزق :
داحنا يا نرجس بايدينا ح نبيع السمك للناس
نرجس :
داحنا يا بعزق بايدينا ح نبيع السمك للناس

ودعك من ركاكة النظم وخلوه من أى صورة شعرية ، لتلاحظ ان اختلاف الالحان فى مثل هذه المواقف لا بد أن يعتمد على اختلاف المعانى التى تنشدها كل شخصية لا على اتفاقها كما فى هذه الحالة ، ولقد تنبه سيد درويش ومؤلفوه الى هذه الحقيقة الجوهرية فى المواقف الثلاث المماثلة التى ضمنها أوبريتاته اثنان منها فى اوبريت «الباروكة» والثالث فى « شهر زاد » .

يقول استاذنا حسين فوزى فى وصفه :

« .. فى مخيلتى صورة واضحة للشيخ سيد درويش على المسرح يمثل البطل « زعبلة » يغنى للملكة شهرزاد لحن «أنا المصرى كريم العنصرين» ثم يتأهب للذهاب الى الوغى واثقا من العودة ظافرا . وفى ختام هذا الفصل قام سيد درويش بمحاولته الفريدة ، وهى تأليف لحنين مختلفين معنى ومبنى وكلاما ، ينشدان فى وقت واحد : يهزج « زعبلة » فى احدهما بشجاعته وثقته بالنصر بينما يغنى شانئوه فى الناحية الاخرى من المسرح وفى نفس الوقت مؤكدين خيبته وهم يرددون « مش راح تنفع ولا تتمتع » ، هذه المحاولة الجريئة فى التأليف الكونتر ابونتى ، دون أن يكون سيد درويش قد درس حرفا واحدا فى هذا الباب العويص من ابواب الموسيقى ، **كانت دلالة — ان أعوزنا الدليل — على روح موسيقى أصيل ، لا يقنع بالسير فى الدرب المرسوم ، وانما يتوثب دائما ليسلك معارك التجديد .. »**

وهنا لابد من وقفة عند ألحان الأوبريت ، فلا شك أنها اهم عنصر فيها ، وكل الاوبريتات المشهورة تنسب لملحنيها لا لمؤلفيها ، فنقول « الارملة الطروب » لفرانز ليهار وهو ملحنها ، وقل من يعلم اسم مؤلفيها « فيكتور ليون » و « ليوشتين » ، ولكن هذه الحقيقة لا تقلل مع ذلك من اهمية دور المؤلف الذى يضع أساس البناء الذى تقوم عليه الموسيقى والالحان ، ويحدد الجو العام لها والمواقف الغنائية الدرامى منها والعاطفى والجماعى ، لذلك اطلنا الوقوف بعض الشىء عند نص أوبريت « مهر العروسة » واغانيها وحين نتحدث عن الحانها نرانا مضطرين ايضا الى مقارنتها بأوبريتات سيد درويش ، لا لاننا نريد ان نقف بمسرحنا الغنائى عند المرحلة التى حققها سيد درويش ، ولكن لانه خلال الاربعين سنة التى مضت على وفاته لم يستطع احد ان يبلغ المستوى الفنى الذى بلغه فى اوبريتاته بما فى ذلك بليغ حمدى فى تلحينه لأوبريت « مهر العروسة » .

ان « بليغ حمدى » ملحن موهوب بلا شك ، وفى بعض الحان الاوبريت دلائل واضحة على صدق هذه الموهبة ، ولكن الالحان فى مجموعها لا يمكن ان تتسامى الى الحان سيد درويش من حيث الاصالة الفنية والقدرة على التعبير القوى الناطق عن الموقف ، ولا اشك أن بليغ حمدى نفسه يشاركنى هذا الرأى . كل ما امتازت به الحان بليغ حمدى على ألحان سيد درويش هو التوزيع الآلى الذى وضعه أندريا رايدار والموسيقى التى ألفها عبد الحليم نويره ، ومجموعات المنشدين الذين دربتهم رتيبة الحفنى ، وهى عناصر يمكن أن تضاف كلها ، بل يجب أن تضاف كلها ، الى الحان سيد درويش حين نقدمها اليوم ، ومن المؤكد ان النتيجة ستكون اروع واضخم بكثير مما سمعناه فى «مهر العروسة» وهذه العناصر كانت ناجحة الى حد بعيد فى الاوبريت ، لم يشبها سوى ارتفاع عزف الاوركسترا فى بعض المواقف بصورة طغت على اداء المغنيين الفرديين ، وكلهم بذلوا جهودا مشكورة وان لم يكن من بينهم صوت واحد لامع ، الامر الذى يؤكد شدة حاجتنا الى اكتشاف مواهب صوتية جديدة واخذها بالتدريب الشاق على الاداء الاوبرالى .

وكان أداء المجموعات رائعا حقا لم يعبه سوى عدم وضوح الكلمات فى بعض الاغانى ، وهذا عيب يشترك فى تحمل مسئوليته الملحن مع الموزع الموسيقى ومدربة الغناء ، فللغناء العربى طبيعة مختلفة عن الغناء الاجنبى ، ولا بد من مراعاة هذه الطبيعة عند وضع الالحان وتوزيعها والتدريب عليها .

والاوبريت — كما هو معروف — عمل جماعى تشترك فيه عدة فنون : التأليف المسرحى، والشعر والموسيقى ، والغناء والرقص ، وتصميم الملابس والديكورات ، والتمثيل ، وعلى عاتق المخرج تقع

مسئولية تجميع كل هذه العناصر فى وحدة فنية متماسكة . وقد نهضت نللى مظلوم بمسئوليتها فى تصميم رقصات جميلة تتفق مع ايقاع الالحان، ووضح توفيقها بصفة خاصة فى الرقصات التى اشتركت فيها بنفسها ، وكانت حركات مجموعة الفتيات اكثر توفيقا وجمالا من حركات الفتيان ، وهى ملاحظة عامة تنطبق على معظم الرقصات التى تصممها السيدة مظلوم، أما تصميم الديكورات فكان على مستوى أقل بكثير مما توقعناه من فناننا السكندرى الكبير سيف وانلى ، وقد قرأت أن منفذى التصميم تصرفوا كثيرا فيه وبعدوا عن الاصل الذى وضعه سيف ، وان صح هذا فلعله يؤكد صدق ملاحظتنا ، أما تصميم الملابس فلم يكن فى المستوى المطلوب وبدت الالوان متنافرة لا تطابق الواقع من ناحية ولا تكون تشكيلا فنيا خاصا بها من ناحية اخرى .

ولم يظهر فى الاوبريت من الممثلين المحترفين سوى أحمد اباظه واحمد سعيد وعليهما وقع اكبر نصيب من الجانب التمثيلى فى الاوبريت ، وشاركهما فى ذلك الى حد بعيد كنعان وصفى الذى اكتسب خبرة طيبة نتيجة لقيامه ببطولة « الارملة الطروب » فى الموسم الماضى، ومن العناصر الجديدة اجاد سيد شعبان فى دور « بعزق » وزكى عبد المجيد فى دور « فهمى » وسهير المرشدى فى دور « سوزى » وتغريد البشبيشى فى دور «نرجس» لولا اسرافها الشديد فى التثنى واثارة حبيبها « بعزق » . أما بطلا الاوبريت يوسف صباغ وزينات زكريا فقد بذلا مجهودا شاقا فى الاداء التمثيلى والغنائى على السواء لا نملك ازاءه الا ان نحييهما ونتمنى لهما مزيدا من النجاح والتوفيق .

ولن نستطيع ان نزعم للصديق سعد اردش انه حقق فى اخراجه للاوبريت نفس المستوى الممتاز الذى الفناه فى أعماله السابقة ، وعذره فى ذلك واضح فهذه تجربته الأولى فى ميدان المسرح الغنائى بما يكتنفه من صعوبات ومشكلات ، وتحريك مجموعات من المنشدين والراقصين ومواءمة بين ايقاع الموسيقى وايقاع الحركة المسرحية ، فاذا اضفنا الى ذلك ما سبق أن ذكرناه من ان غالبية المشتغلين بالاوبريت من العناصر الجديدة على المسرح أدركنا لماذا نعتقد أن سعد اردش قد عانى الكثير ليقدم الاوبريت فى صورتها التى رأيناها عليها والتى لا نستطيع أن نعتبرها فاشلة رغم كل ملاحظاتنا وتحفظاتنا عليها .

ولعل هذا ينبهنا الى ضرورة تخصيص مخرج او اكثر من مخرجينا فى هذا اللون من المسرحيات الغنائية عن طريق البعثات أو استقدام بعض المخرجين الأجانب ممن تخصصوا فيها ـ كما فعلنا فى تجربة « الارملة الطروب » ـ على ان يرافقه واحد من مخرجينا الشبان مرافقة دراسة وتلمذة .

وبعد ، فقد اختط المسرح الغنائى لنفسه خطة ذات ثلاثة اتجاهات ، فيقدم اوبريتات من التراث العربى القديم ، واخرى من التراث العالمى المعرب، وثالثة حديثة لاحياء هذا اللون المحبب الى نفوس جماهيرنا . وهى خطة قويمة بلا ريب ، ولكننا نلاحظ مع ذلك ان المسرح الغنائى قد سخا فى الصرف على اخراج الاوبريت العالمية المعربة ـ وهى « الارملة الطروب » ـ اكثر مما سخا على العمل المصرى « مهر العروسة » ، ثم أنفق على هذه الاخيرة اكثر بكثير مما انفق على اوبريتات التراث مثل « الباروكة » و « يوم القيامة » ، وفى رأيى أن هذه الخطة القويمة لن تؤتى ثمارها المرجوة ما لم يعدل المسرح فى الانفاق على الانواع الثلاثة ويوفر لاوبريتات التراث ، وبصفة خاصة ، اوبريتات سيد درويش نفس الامكانيات المادية والفنية التى وفرها للارملة الطروب ، أو على اقل تقدير لمهر العروسة .

فكل الدارسين لموسيقانا يعلمون جيدا انه اذا قدر ذات يوم ان يكون لنا مسرح غنائى ناهض ، فلن يكون الا على اساس بعث التراث الرائع الذى خلفه لنا سيد درويش وما زلنا عاجزين عن الوصول الى شاوه ، او هذا على الاقل ما اكدته « مهر العروسة » .

ويبقى بعد ذلك أنه فى امكاننا أن نفيد كثيرا من تجربة « مهر العروسة » اذا تخلينا عن مغالاتنا و « تهويشنا » ونظرنا اليها نظرة موضوعية خالصة ، بل لقد افدنا بالفعل فى ميادين التوزيع الاوركسترالى لالحاننا والانشاد الجماعى المتسق لها ، كما افدنا خبرات كثيرة جناها كل من اسهم فى العمل وخاض التجربة الشاقة ، وأحسسنا ، او ينبغى أن نحس ، بأوجه النقص التى اعتورت العمل ، ولا بد ان نعمل على تلافيها فى الاعمال

القادمة ، وافدنا بعد ذلك كله أن ملحنا شابا موهوبا كبليغ حمدى قد أحب التلحين للمسرح الغنائى واحس بأوجه النقص فى ثقافته الموسيقية ، فقرر ان يسافر الى فرنسا ، كما نشرت الصحف أخيرا، ليقضى أربعة اعوام كاملة فى دراسة التأليف الموسيقى . وكلها مكاسب لا يستهان بها .

* * *

بيجماليون

اشفقت على انشاء « مسرح الحكيم » كفرقة من فرق مسرح التليفزيون العديدة ، لان صلة هذه الفرق بالتليفزيون تفرض على انتاجها طابع السرعة لتستطيع الاستجابة لحاجة الشاشة الصغيرة من المسرحيات المصورة ، ولانه كان من الواضح أن معظم ما قدمته هذه الفرق فى موسميها الماضيين يستهدف الترفيه عن أكبر قطاع ممكن من الجماهير ، ومن ثم كانت الهزليات هى اللون الغالب على انتاجها ، فى حين ان « مسرح الحكيم » لا بد أن يتسم انتاجه بالمستوى الفنى الرفيع الذى لا يمكن ان يتأتى الا بالدراسة المتأنية والتجريب المستمر حتى يحقق الغرض من انشائه .

***

ولما رفع الستار عن باكورة أعمال المسرح وهى مسرحية « بيجماليون » لتوفيق الحكيم ، وجدت نفسى أشفق مرة أخرى على هذا المسرح الوليد من هذه التجربة العسيرة . فمسرحية « بيجماليون » من اجمل مسرحيات توفيق الحكيم واكثرها شاعرية واغراقا فى مناقشة الافكار المجردة ، فهى تتطلب لذلك اخراجا من نوع خاص ، واداء تمثيليا مختلفا كل الاختلاف عما الفه ممثلونا ، وقد أشار توفيق الحكيم نفسه الى هذه الصعوبات فى مقدمة المسرحية :

« أترى ينبغى لمثل هذه الروايات اخراج خاص فى مسرح خاص : اخراج يلجأ فيه الى وسائل غامضة ، من موسيقى وتصوير ، واضواء وظلال ، وحركة وسكون ، وطريقة ايماء والقاء !.. وكل ما يحدث جوا يهمس بما تهمس به تلك المعانى المطلقة ؟.. ربما ... كل الصعوبة فى الحقيقة هى فى ابقاء الشعر أو الفلسفة يشيعان فى جو المسرح كما شاعا فى جو الكتاب » .

على هذا الاساس أشفقت على نبيل الالفى وعلى ممثلى الفرقة الناشئين من هذه التجربة الجديدة العسيرة ، ولم ادهش حين علمت بفشل المسرحية على المستوى الجماهيرى، فمثل هذه التجارب الجديدة تستغرق عادة بعض الوقت حتى يستسيغها الجمهور ، ومهما حققت من نجاح فنى فجمهورها محدود على كل حال لا يمكن أن يصل الى كثرة جمهور الهزليات والمسرحيات الضاحكة . ولكن هل نجحت المسرحية فنيا ؟.. ان معظم من كتبوا عنها اكدوا ذلك فى حماسة شديدة وتحدثوا عن شاعرية الاخراج والاداء والموسيقى والديكور والاضواء ، وانسجامها فى وحدة فنية رائعة تدعو الى الاعجاب . ولم أدهش لذلك ، فنبيل الالفى من أقدر مخرجينا المسرحيين وأغزرهم ثقافة ، وأكثرهم عناية بعمله وتدقيقا فى كل صغيرة وكبيرة فيه .

وعلى هذا الاساس ذهبت لمشاهدة المسرحية وأنا مطمئن الى المستوى الممتاز الذى سأراه ، واذا بى أصدم صدمة عنيفة جعلتنى أفقد الثقة بكل ما يكتبه نقاد المسرح « الحزبيون » فى الصحف والمجلات ، ويعبرون فيه عن ارتباطاتهم الشخصية ومصالحهم أكثر مما يعبرون عن حقيقة العمل الفنى الذى يكتبون عنه .

أنا لا أنكر أن فى المسرحية جهدا كبيرا ، ولكن الجهد وحده لا يكفى ان لم يقترن بمواهب أصيلة مدربة وخبرات عميقة ناضجة ، وفهم صادق حساس لكل كلمة كتبها المؤلف .

وأستطيع أن أزعم وأنا مطمئن أن شيئا من هذا لم يتحقق فى مسرحية « بيجماليون » بالصورة التى قدمها بها نبيل الالفى .

فالديكور الذى صممه الفنان صلاح عبد الكريم ان كان ينطق بالبساطة والذوق السليم الا أنه لم ينجح

فى خلق الجو الذى تتطلبه المسرحية · فثمة انفساح شديد فى بهو دار « بيجمـــاليون » الذى يتصدر المسرح طوال فصول المسرحية الاربعة يقابله تحديد وانغلاق فى منظر الغابة فى الخارج ، وكان المفروض أن يحدث العكس · والاشـــجار التجريدية ذات الخطوط والزوايا المستقيمة والخـالية من الاوراق والاشجار تشبه أشجار الاشواك التى تنمو فى صحارى أمريكا الجنوبية ، فهى توحى بالجـدب والعقم أكثر مما توحى بمعـانى الخصب والخلق التى تناقشهـا المسرحية · وخلف هذه الاشجار رسمت بجعتـــان فضيتان كبيرتان بدلا من البجعتين اللتين تجـران عـربة الالهـة « فينوس » ، وقد نجحتـا فى أداء وظيفتهما عن طريق تسليط الاضواء عليهما كلمـا ظهرت فينوس مع « أبولون » ، ولكن مثول هاتين البجعتين أمامنا طوال المسرحية طمس جو الغابة من الخلفية الخارجية ، وساعد على تحديد أفقها ·

والعمودان الضخمان اللذان وضعا فى قاعة دار بيجماليون أكسباها فخامة تليق ببهو فى معبد أو فى قصر لا فى دار فنان ، فى الوقت الذى لا يوحى فيه الاثاث والاكسسوار والملابس الشديدة التواضع بشىء من هذه الفخامة ·

والموسيقى التصويرية التى صاحبت المسرحية موسيقى أجنبية ملفقة لا تربط بينها وحدة ، ولم تنجح فى خلق الجو الشاعرى المطلوب ·

« موسيقى وأصوات غناء يحملها النسيم من بعيد، ترقص على أنغامها جوقة من راقصات تسع جميلات ، كأنهن « عرائس الخيال » التسع ·· »

هذا ما يقوله المؤلف فى مستهل الفصل الاول من المسرحية المطبوعة أما ما رأيناه على خشبة المسرح فعدد من الفتيات الصغيرات المراهقات لا صلة بينهن وبين الجمال أو الخيال ، يرتدين أزياء غريبة فوق فانلات وجوارب طويلة داكنة الالوان تغطى كل أجسادهن ، ويضحكن فى ارتباك وبلاهة ، ويؤدين حركات غريبة لعلها التدريبات الاولى فى مدارس البـالية · فاذا تحدثن بدت أصواتهن قبيحة ناشـــزة ان لم تكن منفرة ·

ومن المعروف أن الفكرة الرئيسية فى المسرحيـــة تقوم على تحول التمثال العاجى الرائع الذى صـنعه بيجماليون الى امرأة حية ، وضيق بيجماليون بالحياة التى نفثتها فينوس فى تمثاله حتى ليبتهل اليها أن تسترد منحتها وتعيد تمثاله كما كان ، وبالفعل تحقق فينوس أمنيته وتعود « جالاتيا » تمثالا من العاج كما كانت ، ومع ذلك لم نر على المسرح تمثالا من العاج ولا من الحجر ، رغم أن المؤلف نص على ذلك صراحة اذ يقول فى الفصل الاول :

« يكشف الســـتار فيظهر خلفـه التمثال فوق قاعدته ·· »

ومع ذلك فقد ظل الستار مسدلا على التمثال يحول بيننا وبين رؤيته فى الوقت الذى نسمع فيه أحاديث الممثلين عن جمال التمثال وروعته وهم يرونه من جانب لا يتيح لنا رؤيته ولا حتى ظله ، ولم يفتح الستار الا بعد أن دبت الحياة فى التمثـال فاذا به امرأة جميلة تتحرك وتتـكلم · كل ما رأينـــاه من التمثال هو قطعة مستطيلة من الحجر الابيض خالية من أية معالم سقطت على أرض المسرح حين حطـــم بيجماليون تمثاله قرب نهاية المسرحية ، وحتى هذه القطعة الصغيرة سارع « نرسيس » بحملها واخفائها وراء الستار · وفى اعتقادى أنه لم يكن من الصعب على المخرج أن يرينا التمثال الرائع ولو للحظة خاطفة، وهو الذى أرانا من قبل تمثالا تدب فيه الحياة فى مسرحية « دون جـــوان » ، وكان من الضرورى أن تحتفظ « جالاتيا » بشىء من الجمـــود والبطء فى حركاتها بعد عودة الحياة اليها ، وان يوضع لهـــا « مكياج » خاص أو تسلط عليها اضاءة معينة لتوحى لنا ، ولو لفترة ، أنها كانت تمثالا من العاج قبل أن تدب فيها الحياة ·

ولم يستطع المخرج أن يقدم لنا « فينوس » و « أبولون » فى اطار خاص من الروعة والبهاء يضعهما على مستوى آخر غير مستوى بقية شخصيات المسرحية من البشر ، وكان اختياره لزهرة العـلى لاداء دور فينوس اختيارا بالغ السوء ، فنطقها للغة الفصحى شديد القرب من العامية ، وفى صوتها من الخشونة وقلة الاكتراث ما يجعلها لا تصلح لأداء دور فينوس الاولمب ، وكان استخدام المخرج لمكبر صوت لينقل الينـا صـوت الالهين فى الوقت الذى نعلم أنهما قريبان يقفان عند النافذة يرقبان ما يدور أمامنـا فى البهو غير موفق بالمرة ، وبدا الامر مفتعــلا بعيدا عن الاقناع ·

كل هذه الملاحظات كان من الممكن التغاضى عنها او التقليل من شأنها لو ان الأداء التمثيلى ، وهو أهم عنصر فى عمل المخرج ، حقق روح المسرحية ونقل الينا شاعريتها وعمقها الفكرى • ولكن مما يحزن أن شيئا من هذا لم يتحقق على النحو المرجو ، فالممثلون جميعا من المبتدئين ، لم يتدرب معظمهم التدريب العملى الكافى على فن الالقاء المسرحى المعبر باللغة الفصحى ، وعدد غير قليل منهم تعانى أصواتهم عيوبا واضحة قد لاتلاحظ فى مسرحية معاصرة عادية ، ولكن فى هذه المسرحية الشعرية بدت هذه العيوب واضحة لا تخفى على الاذن ولا تساعد على التوقيع الموسيقى المنسجم الذى لا يمكن أن تنجح المسرحية بدونه ، ووضح هذا بصفة خاصة فى صوت « حسين الشربينى » الذى اضطلع بدور بيجماليون وظل طوال المسرحية يستخدم طبقة صوتية واحدة لا تتغير بصورة أفقدت الكلمات كل نبضها وشاعريتها ، لا أستثنى من هذا الحكم العام الا عزت العلايلى فى دور « أبولون » ففى صوته جلال ووقار يتناسب مع طبيعة الدور ، وفى أدائه اتزان مقنع ارتفع عن مستوى بقية زملائه •

وهكذا مضت معظم أجزاء المسرحية ثقيلة مملة فى أداء رتيب لا روح فيه ولا احساس ، بصورة صدمتنى وجعلتنى أشك فى قيمة المسرحية نفسها ، وظننت أننا غالينا كثيرا فى تقدير قيمتها الفنية وروحها الشاعرية ، فكان اول ما صنعته بعد أن غادرت المسرح أن عدت الى نص المسرحية أقرأه ، وأراجع الاثر القديم الذى تركه فى نفسى حين قراته لآخر مرة منذ عدة سنوات ، فاذا به يفيض بالشاعرية كما هو ويعبق بجو الفن والفكر الرفيع أكثر مما كان ، واذا بى أحس لأول مرة ان توفيق الحكيم قد تأثر اثناء كتابته بأسلوب « نشيد الانشاد » الرقيق الشفاف ، ومن المعروف أنه أغرم حينا من الدهر بالنشيد الغزلى المشهور حتى لقد أعاد صياغته وطبعه فى كتيب صغير صدر فى وقت قريب من تأليفه لمسرحية « بيجماليون » •

وهذا كله لا يعنى أن المسرحية قابلة للنجاح على خشبة المسرح • ان مؤلفها يطالب لها بنوع خاص من الاخراج والأداء التمثيلى لتنجح ، واذا كان نبيل الالفى لم يوفق فى رأينا فى تحقيق هذ النوع من الاخراج والاداء التمثيلى ، فليس معنى ذلك أنه لو حدث وتحققا للمسرحية ذات يوم أن تنجح على خشبة المسرح كما نجحت على صفحات الكتاب • فذلك ما لا يستطيع أحد الجزم بصحته قبل أن يتحقق بالفعل ونراه رأى العين •

انى من المقدرين لمواهب المخرج نبيل الالفى ولاخلاصه فى عمله ، ولكنى لست واثقا من حسن استقباله للنقد الموضوعى لاعماله خاصة بعد الثناء الكثير الذى انهال عليه ، ولكن لو أنه راجع كل ما كتب عن مسرحية « بيجماليون » ووزنه على ضوء علاقته الشخصية بكاتبيه ومدى ارتباطهم به أو بمسرح الحكيم لوجد أن نسبة التضليل والمجاملة فى معظم ما كتب أكبر بكثير مما فيه من صدق وموضوعية ، وحينئذ فقط قد يحق لنا أن ننتظر عمله المسرحى القادم باطمئنان أكبر •

***

الزلزال

وهذه مسرحية أخرى قدمتها احدى فرق مسرح التليفزيون وحققت نجاحا كبيرا ، واستقبلت من النقاد وكتاب الصحافة بحماسة شديدة وحفاوة مبالغ فيها قد يكون من بين دوافعها السبب العام الذى أشرت اليه فى مستهل الحديث ، يضاف اليه سبب آخر لا يقل عنه اهمية ولا يتصل من قريب أو بعيد بالمسرحية نفسها ، وأعنى به ما يتمتع به مؤلفها الطبيب الاديب الصحفى « مصطفى محمود » من شهرة ، وخفة ظل ، ودالة شديدة على معظم الأدباء والنقاد وكتاب الصحافة • وكذلك لعل مما زاد من حماسة بعض الكتاب للمسرحية ما عرف من أنها سبق أن قدمت للمسرح القومى ورفضتها لجنة القراءة به •

وليس معنى هذا أن المسرحية غيرجديرة بالاهتمام، بل على العكس فنجاحها على هذه الصورة بعد رفض المسرح القومى لها يستحق أن نلقى عليها نظرة موضوعية محايدة بعيدة عن الحماسة أو الانحياز • نحاول أن نتعرف من خلالها ان كانت لجنة القراءة بالمسرح القومى قد ظلمت مؤلفها الموهوب وتجنت على مسرحيته ، أم أنها كانت محقة فى قرارها ، وثمة عوامل أخرى فى نص المسرحية وطريقة تقديمها اسهمت فى هذا النجاح غير المتوقع •

الحقيقة الاولى التى تطالع قارىء هذه المسرحية أنها شديدة البعد عن كل مقتضيات البناء المسرحى ، فمنذ يرفع الستار عن الفصل الاول والشخصيات التى نراها أمامنا تظل كما هى لا يداخلها أى تغيير أو تطور حتى يوافيها أجلها قرب نهاية الفصل الثالث ، الحاجة زنوبة العجوز الشحيحة بمالها تظل شحيحة حتى وهى تلفظ انفاسها ، لا هم لها سوى الحج الى بيت الله مرة ثامنة ، وبناء قبر فاخر لها ، واعداد جنازة مهيبة يتقدمها الجند والموسيقى .. تشاركها فى هذا الاهتمام أختها هنومة ولكن بدرجة أقل . وابنها الاكبر مراد الشوربجى ورث عنها شحها وحبها للمال ، وتطور به الى زراعة الاراضى واقتناء الاسهم ، واستغلال كل من حوله . وابنها الآخر أحمد ـ أهم شخصيات المسرحية ـ لا يخلو هو الآخر من حب المال ، وان غلبت عليه نزعة انسانية خيرة تجعله يفكر فى انشاء مستوصف لعلاج الفقراء ويعطف على الاطفال ويحنو عليهم ، ويسخر من مظاهر الفساد المحيطة به فى أفراد أسرته . وتأتى بعد ذلك « نفيسة » شقيقته العانس التى تكره الوجود كله وتسخط بصفة خاصة على «جيجى» ابنة شقيقها مراد لجمالها وتبذلها والتفاف المعجبين حولها . وشفيق أو « شفشق » زوج جيجى يمثل الزوج المخنث المتساهل الذى يسير فى ركاب زوجته مع « لاشين » مخرجها السينمائى الدعى ، و « السبكى » بك منتجها الولهان .

هذه هى الشخصيات الرئيسية فى المسرحية كما رسمها المؤلف منذ رفع الستار فى الفصل الاول حتى تخلص منها جميعا بالوفاة قبيل اسدال الستار ، لا يدور بينهما طوال الفصول الثلاثة سوى محاورات ومناقشات وسخريات وفكاهات وسباب ، ولا تشتبك أى منها مع الاخرى فى علاقة تسفر عن تغير فى موقفها أو تبدل فى نظرتها الخاصة للحياة . حتى الزلزال الذى هد البيت على رؤوسهم وأهلك الحياة خارجه ، لم يغير شيئا من خصائصهم أو علاقاتهم ، بل لعله زادها تركيزا ، وكل التغييرات التى طرأت عليهم فى هذا الموقف الخطير كانت نتيجة لالحاح حاجاتهم البيولوجية عليهم من ظمأ وجوع ، ورغبة فى البقاء والحياة ، وحتى التعبير عن هذه الحاجات الملحة لم يسفر عن أى تغيير فى ملامح الشخصيات بل على العكس أكد خصائص كل منها وزادها وضوحا .

ولقد ظل المؤلف طوال الفصول الثلاثة يمهد أذهاننا ويوحى لنا أن هذا الزلزال كان نتيجة لحلول يوم القيامة فى نفس الموعد الذى تنبأ به المنجمون الهنود، ونظل نقرأ المسرحية أو نشهدها على هذا الاساس الذى أكده المؤلف فى مواضع كثيرة ، وأدار حوله محاورات طويلة بين شخصياته ، ويثير أثناء ذلك قضايا كثيرة حول الحياة والموت والخير والشر والأمل وعبث الوجود .. الى آخر هذه المناقشات الفكرية الميتافيزيقية التى برع فيها مصطفى محمود .. ثم اذا به فجأة ودون أى تمهيد سابق ينتقل بنا قبل اسدال ستار الختام بدقيقتين أو ثلاثة الى موضوع انسانى عام لا صلة بينه وبين بقية المسرحية حين يدفع الى المسرح بمجموعة كبيرة من جنود فرقة الانقاذ يعيدون بناء البيت فى لحظات ونفهم منهم أن حين يدفع الى المسرح بمجموعة كبيرة من جنود فرقة قضت خلالها على ثمانية ملايين انسان نتيجة انفجار قنبلة واحدة سقطت خطأ ، ثم يتجه رئيس الفرقة الى الاطفال الصغار الذين نجوا وحدهم من هذا الدمار ويقول :

« ياترى الاطفال الى طالعين حايفتكروا الأهوال الى شافها الكبار .. ياترى حايفتكروا الغلطةويتعلموا منها .. والا حاينسوا كل حاجة ويرجعوا للحروب .. الحروب .. الحروب .. ياترى فيه حد حايتعلم م الى فات .. ؟؟!! »

وهكذا انتقل بنا المؤلف من مناقشة قضايا فردية محدودة الى تقديم حل عام لاكبر مشكلة تهدد الانسانية دون أى تمهيد أو رابطة ، واذا حدث وكانت هناك رابطة ترك للمتفرج صنعها فهى صلة رهيبة لا أظن المؤلف يقصدها ، وان كان عمله يوحى بها .. فما دام البشر جميعا قد أصبحوا بالأنانيةوالسوء ككل أبطال المسرحية . فيبدو ألا علاج لهذه الحالة المؤسية غير قنبلة مدمرة تأتى عليهم جميعا وتبقى على الأطفال وحدهم ليبنوا عالما جديدا سعيدا خاليا الحماقات التى تفسد حياة البشر ..

لهذه الاسباب أرى أن لجنة القراءة بالمسرح القومى كانت محقة فى رفضها لمسرحية « الزلزال » ، وان كنت أتمنى مع ذلك أن تتشدد نفس التشدد مع كل ما يعرض عليها من أعمال لتحقق للمسرح القومى المستوى الفنى الرفيع الذى نرجوه له ، ولكنى مع ذلك لا أمضى مع من نصحوا مصطفى محمود بالاقلاع

نهائيا عن الكتابة للمسرح ، أو ممن ردوا كل نجاح المسرحية الى براعة المخرج والممثلين • ففى نص « الزلزال » ، رغم كل عيوبه ، مزايا واضحة أسهمت بلا شك فى نجاحها ، وأبرز هذه المزايا جميعا هو التوفيق فى رسم ملامح الشخصيات وسماتها ، وثانيها البراعة الواضحة فى ادارة الحوار بينها بخفة ظل لا شك فيها ، ثم تلك الافكار التى لا تخلو من عمق والتى نثرها المؤلف على ألسنة أبطاله ، وأحمد بصفة أخص ، وناقش فيها مشكلات عديدة بأسلوبه الساخر اللاذع ، الذى لا يصدر عن موقف فكرى محدد فى كل الاحوال ••

كل هذه مزايا أسهمت فى نجاح « الزلزال » ، وباستطاعة مؤلفها أن ينميها ويضيف اليها فهما أعمق لطبيعة البناء المسرحى ليقدم لنا بعد ذلك مسرحيات أكثر نجاحا وارضاء لكل الاذواق •

وقد قام مخرج المسرحية جلال الشرقاوى بجهد ضخم فى نجاحها ، وضح أول ما وضح فى اختياره الموفق للممثلين ، فكسب بذلك نصف المعركة كما يقول رجال المسرح ، فقد كان محمد توفيق فى مستوى رائع من عبقرية الاداء ، وحمل كل أفكار مصطفى محمود المتناثرة المتناقضة أحيانا على كتفيه وأداها بامتياز نعتز به جمعا ، وشاركه فى نجاحه كل ممثلى المسرحية بلا استثناء •• زوزو حمدى الحكيم فى دور « زنوبة » ، وصلاح منصور فى دور ابنها الكبير « مراد » ، والثلاثة من ضيوف مسرح التليفزيون ، أما أعضاؤه الذين أسهموا فى هذا النجاح فهم صافيناز الجندى فى دور العمة العانس ، ونوال أبو الفتوح فى دور « جبجى » ، وسلوى لبيب فى دور الحاجة « هنومة » ، وغريب محيى الدبن فى دور المخرج ، ونبيل رفعت فى دور الزوج شفشق ، وأحمد عفيفى فى دور المنتج العاشق ، كلهم قاموا بأدوارهم خير أداء وانسجموا فى وحدة أدائية معبرة مع بقية الممثلين الكبار •

واستطاع أحمد ابراهيم مصمم الديكور أن ينهض بمسئوليته الشاقة على خير وجه فهز المسرح هزا عنيفا تحت أقدام الممثلين وحطم الجدران فوق رؤوسهم ، ثم أعاد بناءه فى لحظات معدودات تماما كما أراد المؤلف ، وأسهمت الاضاءة المدروسة ، والموسيقى التصويرية التى وضعها الدكتور يوسف شوقى فى احداث التأثير المطلوب ، فكان نجاح تنفيذ هذا المشهد بالذات من بين العوامل التى جذبت الجمهور الى المسرح ليرى لأول مرة زلزالا يتحقق أمامه على خشبة المسرح •

وليس لى سوى ملاحظات قليلة على الاخراج الممتاز للمسرحية أولها الاختيار لحن الزار كافتتاحية موسيقية لها ، فهذا اللحن الرتيب استهلكه مسرحنا فى السنوات القليلة الماضية سواء فى المسرحيات الحديثة أو الاستعراضات الغنائية أو الراقصة ، بحيث أصبح ممجوجا وكان من الأفضل الاستغناء عنه خاصة وانه لا يعبر عن الجو العام للمسرحية • وقد حرص المخرج على تكوين تشكيلات حركية متناسقة من الممثلين تكون لوحات معبرة على خشبة المسرح ، ولكنه نسى أثناء حرصه على تجميع الممثلين وتفريقهم أن يوضح الباعث الى تجمعها وتفرقها ، فبدت بعض المواقف غير مقنعة رغم جمالها ، وبدت حركة الممثلين للتفرق والتجمع أشبه بحركات راقصين تعبيريين لا شخصيات مسرحية واقعية لكل منها طبيعته وملامحه المميزة • وقد وضح هذا العيب بصورة صارخة فى المشهد الاخير ، مشهد فرقة الانقاذ الفاشل من ناحية النص ، فزاده التنفيذ سوءا ، ثم أجهز عليه ممثل دور رئيس فرقة الانقاذ بثقل ظله والقائه المسطح الخالى من كل تعبير •

فى رأيى أن مسرحية « الزلزال » رغم كل عيوبها تعتبر عملا رائعا ممتازا بالقياس الى المستوى الذى تعودناه من فرق مسرح التليفزيون ، وقد أكدت ثلاث حقائق هامة :

أولها : امتياز مخرجها ومصمم ديكورها •

وثانيها : أن مصطفى محمود يمكن أن يكون من ألمع مؤلفينا المسرحيين متى اهتم بدراسة أصول الدراما وحدد لنفسه اتجاها فكريا واضحا •

وثالثها : أن محمد توفيق طاقة مسرحية ضخمة حرام أن نبقيها بعيدة عن خشبة المسرح فى هذه المرحلة التوسعية من نشاطنا المسرحى •

وتبقى بعد ذلك حقيقة أخرى وهى حاجة فرق مسرح التليفزيون الوليدة الى طاقات مسرحية كبيرة بصفة مستمرة • ولعل هذا يفسر انتقال كثير من ممثلى المسرح القومى اليه • وهذا فى رأيى وضع غير طبيعى لاينبغى أن يمر بهدوء ، وبلا اجراء حاسم يعيد

الأمور لنصابها . فاذا كنا نريد للفرق الجديدة ان تنجح وترتفع بمستوى أعمالها ، فليس من المعقول أن يكون هذا النجاح على حساب نجاح مسرح راسخ القدم كالمسرح القومى عانى الكثير حتى استطاع أن يكون لنفسه هذه النخبة من الممثلين الممتازين . وعلى الفرق الجديدة أن تسلك نفس الطريق وتعانى لتخلق نجومها أو تستعين ببعض الكفاءات الممتازة من خارج المسرح القومى كما صنع مخرج «الزلزال» مثلا . ومن الخير أن يوضع نظام موحد لأجور الممثلين ومكافآتهم فى المسرح القومى وفرق التليفزيون التى تتبع جميعا وزارة الثقافة والارشاد القومى . وهذه الحقيقة الاخيرة ينبغى أن ترتفع بالمنافسة بينهما الى مستوى التجويد الفنى فحسب، ولا تتجاوزها الى اصطياد كبار الممثلين واغرائهم باجور أكبر ، لأن هذا لابد أن ينعكس على عمل الممثلين ودرجة اتقانهم لأدوارهم .

ويهمنى أن أشير هنا الى اقتراح قرأته على لسان الممثل عبد المنعم ابراهيم فى مجلة « الكواكب » كنوع من العلاج للارهاق الشديد الذى يتعرض له ممثلونا الناجحون بين السينما والمسرح والاذاعة والتليفزيون ، فهو يقترح على المسرح القومى أن يخصص له مكافأة شهرية كبيرة تتناسب مع مكانته فى الحقل الفنى ، على أن تتولى ادارة المسرح الاتفاق باسمه مع الاذاعة والسينما والتليفزيون ، بحيث يستطيع أن يوفق بين عمله فى هذه الجهات جميعا ويحقق فى الوقت نفسه مايريده من اتقان ، ولا يهمه بعد ذلك أن تتقاضى الفرقة من هذه الجهات أجورا تفوق بكثير المكافأة الثابتة التى تدفعها له . وهو اقتراح جدير بالدراسة والتطبيق خاصة وأن جميع الجهات التى تتشتت بينها جهود ممثلينا أصبحت تابعة كلها لوزارة واحدة هى وزارة الثقافة والارشاد القومى . ومن الخير أن نعمل على تطبيق هذا النظام لنضمن لكبار ممثلينا نوعا من الضمان والاستقرار ونؤمن مستقبلهم ونحميهم من الارهاق الشديد الذى يتعرضون له ونطمئن فى الوقت نفسه الى اتقانهم لعملهم ، وتفوقهم فيه . ولست فى حاجة الى القول بأن نهضتنا المسرحية لايمكن أن تتحقق الا على أكتاف نخبة ممتازة من الممثلين الموهوبين الذين تسمح لهم ظروف حياتهم المستقرة بالابداع والتفانى فيما يؤدونه من ادوار .

حلاق بغداد

يمكن القول بشكل عام أن اللون الغالب على مسرحنا اليوم هو لون الهزليات الخفيفة الصاخبة ، وهو لون محبب الى نفوس الجماهير العريضة الظامئة للتسلية والترفيه ، ولا ضير فى أن يوجد لدينا هذا اللون من المسرحيات بشرط ألا يطغى على ألوان المسرح الأخرى ، وبخاصة أن معظم مسارحنا اليوم تابعة للدولة ، أى أنها لاتستهدف الربح فى المقام الأول ، وهو مايستهدفه فى الأغلب أصحاب المسارح التى تتخصص فى تقديم هذا اللون الترفيهى المضمون النجاح . ونحن حين ننادى بهذا لانعادى الضحك أو الفكاهة أو نحاول أن نفرض على مسرحنا الوانا قاتمة من المسرحيات المحزنة الدامية ، كل مافى الأمر أننا لانريد لهذا المسرح الذى ترعاه الدولة ولا تبخل عليه بالمال والخبرات أن يترخص ويتملق غرائز الجماهير ، ويتنافس فى ذلك مع الفرق الأهلية التى تخصصت فى هذا اللون الهازل حتى يتفوق عليها ، بل نريده أن يقدم لجماهيرنا حاجتها من الترفيه والمتعة فى اطار فنى سليم يرتفع بوعيها ويسهم فى تثقيفها ويساعدها على تذوق الوان أرفع من الفن المسرحى الجاد .

وفى الكوميديا متسع كبير لتحقيق هذا كله ، وشتان مابين الكوميديا الناضجة وبين الهزليات الكاريكاتيرية الصاخبة التى لاهم لها الا اضحاك الجماهير بكل وسيلة مهما رخصت وابتعدت عن مواضعات الفن الصحى السليم .

ومسرحية « حلاق بغداد » التى قدمها المسرح القومى بنجاح كبير نموذج طيب لهذا اللون من الكوميديا الراقية ، فهى حافلة بالفكاهة والضحك ، ولكن على أساس فنى سليم ، ودون افتعال أو تهريج وهى تفيض فى الوقت نفسه بالمعانى والأفكار الجادة المذابة بمهارة وحذق داخل هذا الاطار الفكه . انها نموذج طيب للمسرحيات الفكاهية التى يمكن أن تقدمها المسارح التابعة للدولة ، أما تهريج المهرجين وعبث العابثين فلا نطلب مصادرته ، بل نرى تحويله الى الكباريهات وحفلات المنوعات الراقصة حيث مكانه الحق .

لقد استطاع الفريد فرج مؤلف المسرحية أن يستخرج من بطون « ألف ليلة وليلة » شخصية

خصبة تفيض بامكانيات العـلاج الدرامى ، هى شخصية الحلاق الفضولى ، واتخذ منها موضـوعا لمسرحيتين قصـيرتين ، الأولى اقتبس فكرتهـا الرئيسية من « ألف ليلة » والأخـرى من كتـاب « المحاسن والأضداد » للجاحظ ، بعد أن حذف كل مافى الحكايتين من تزيد وفضول ، وأضاف اليهما أكثر مما حذف ، دون أن يفقـدهما مع ذلك نكهة تراثنا الشعبى العربى ، فأثبت بذلك أن تراثنا ملىء بكنوز لانهاية لها تنتظر من يبعثها وينفض عنهـا الغبار كما فعل هو بهاتين الحكايتين ٠

على أن المؤلف ان كان قد عالج هاتين الحـكايتين عـلاجا مسرحيا ناجحا ، فانه احتفظ من ناحيـة الشـكل الفنى بشـكل « الحدوتة » الشـعبية التى تعتمد على المصادفة وتدخل الخليفـة العـادل فى اللحظة الحاسمة ليرد الحقوق الى أصحابها بعد أن يئسوا من حصولهم عليها ، وتكرر هذا الشـكل فى المسرحيتين فأوجد نوعا من الرابطة بينهمـا ، بالاضافة الى الصلة الأخرى التى أوجدها عن طريق وجود الحلاق « أبى الفضول » فيهما معا ، ثم ذلك المنولوج الشاعرى الطويل الذى استهل به المسرحية الثانية وربط بينها وبين سابقتها ٠

والمسرحيتان تمثلان نضجا فكريا واضـحا من ناحية مضـمونهما الاجتماعى الذى يجعل الحـلاق الفضولى البسيط سببا فى كشف مظالم الحاكمين ومفاسدهم ، فيضعه فى صف المظلومين والمضطهدين ينتصف لهم عن طريق الحيلة والمصادفة والحـاكم العادل الذى يهبه منديل الأمان ، ثم لاينال الحلاق بعد ذلك كله الا اللوم والتثريب ويسدل الستار فى المسرحيتين وهو ينهال بمركوبه على صـدغيه جزاء وفاقا لفضوله وتدخله فيما لايعنيه ، ولكنك تثق رغم ذلك أنه سيتصرف بنفس الطريقة فى مسرحياته المقبلة ، فهو من طراز يصنع المعروف مجبرا ، ولا يستطيع الا أن يتـدخل فيما لايعنيه ليفك كرب المكروبين ويرفع الظلم عن المظلومين ٠

وأقول « فى مسرحياته المقبلة » لأنى أحس فى الشخصية من الثراء وامكانيات العلاج الفنى المتعدد الآفاق مايجعل منها نموذجا مسرحيا ممتازا يمكن أن يضطلع ببطولة عدة مسرحيات ناجحة أخرى ٠ لقد رأيناه فى المسرحية الأولى بعد أن اضـطهده قاضى القضاة وحرمه رخصته ومنعه من مزاولة حرفتـه الأصلية وهى الحلاقة ، فاشتغل حمالا ، ثم رأينـاه فى المسرحية الأخرى بعد أن حرمه قاضى القضاة من العمل حمالا أيضا فلم يجد أمامه سوى التسـول ، ومن الممكن أن نراه بعد ذلك وهو يزاول حرفتـه الأصلية أو غيرها من الحرف ، المهم أن يحتفظ له المؤلف بمقوماته النفسية التى قدمه لنـا بهـا فى هاتين المسرحيتين ٠ وفى رأيى أن الدكتور مندور لم يغال حين قارن هذه الشخصية المسرحية الممتازة بشخصية «فيجارو» حـلاق «بومارشيه» الشهير، بل لعل حلاقنا العربى أسبق بكثير من قرينـه الفرنسى ، ومن يدرى لعل « بومارشيه » استـوحاه هو الآخر من « ألف ليلة وليلة » ثم طوره وأقلمه كما صنع مؤلفنا الفريد فرج به وان اختلفت أسـاليب التطوير فى الحالتين ٠

وتمثل « حلاق بغداد » ، بالاضـافة الى مزاياها السابقة ، تجربة أخرى هامة من ناحية اللغة ، فقد استعمل المؤلف اللغة العربية الفصحى الى جـوار العامية حسب مايقتضيه السياق أو طبيعة الموقف والشخصية ، ولم نحس مع ذلك بتنافر أو افتعال ، ولم نحس كذلك أن استجابة الجمهور للغة الفصحى أقل من استجابته للعـامية ، فأكد بذلك ان كلتـا اللغتين تصلح للتعبير المسرحى متى استخدمها قلم خبير بمقتضيات العلاج المسرحى ، ولن يكون غريبا بعد اليوم أن نشهد مسرحية فكاهية من طراز « حلاق بغداد » كتبت بأكملها باللغة الفصحى ، وتجـد مع ذلك استجابة كاملة من جمهورنا الذى طالما وصمناه بأنه لايستسيغ الفصحى ولا يفهمها ٠ ولا شك أن المخرج والممثلين المقتدرين قد أسهموا بدور كبيرفى انجاح هذه المغامرة اللغوية الجريئة ٠

وقد وفق المخرج الجـديد فاروق الدمرداش فى احاطة المسرحيتين بجو الحكايات الشرقية القديمة ، حكايات ألف ليلة وليلة ، عن طريق الموسـيقى والغناء وحـركات الرقص التعبيرى واللوحات الشرقية الباذخة فى مقدمة المسرحية الأولى ، فنقلنا الى جو ألف ليلة وليلة الأسطورى قبل أن يدعنـا نندمج فى أحداث المسرحية ٠ كما أضفى على المنولوج الطويل فى مقدمة المسرحية الثانية جوا من الحـركة الراقصة الموحية أسهمت فى الربط بين المسرحيتين والتمهيد للمسرحية التالية خير تمهيـد ٠ صممت الحركات الراقصة نللى مظلوم ، وصمم الديكورات أحمـد ابراهيـم ، وألف الموسيقى بليغ حمـدى ، واندمجت هذه العناصر كلها مع النص المسرحى على

يدى المخرج النابه فى عمل فنى ناضج يبشر بمولد مخرج لاشك أننا سنعتز بجهوده القادمة ·

أجاد كل الممثلين الذين اشتركوا فى المسرحية بلا استثناء ، وحمل عبد المنعم ابراهيم على كتفيه العبء الأكبر فى نجاح المسرحيتين ، وأسهم بدوره الواضح فى ولادة شخصية الحلاق الممتازة وبعث الحياة فى أوصالها بصورة يصعب معها أن نتصور ممثلا غيره يؤديها ، وحقق فى الوقت نفسه مستوى فنيا قل أن يدانيه فيه ممثل فكاهى آخر ·

ان « حلاق بغداد » عمل فكاهى ممتاز حقا ، ما أحوج المشتغلين بمسرحنا الفكاهى الى تدبره والاستفادة منه ·

***

« ماكبث فى مسرح الجيب »

افتتح مسرح الجيب موسمه الثانى باستضافة فرقة انجليزية من أربعة أفراد قدموا عرضا بسيطا طريفا لعله أروع وأنفع ماقدمه مسرح الجيب حتى اليوم ، يصفه مؤلفه قائلا :

« **ماكبث فى الجيب ـ محاضرة تتناول بالتحليل طريقة تناول شكسبير من خلال عمل الممثل فى احدى مسرحياته · واذا كنا قد قدمنا المحاضرة فى صورة مسرحية فالسبب هو أن وقائعها قد حدثت فعلا · ففى العام الماضى ، أثناء قيام جماعة من الممثلين بعمل التدريبات لبعض مناظر مسرحية « ماكبث » استعدادا لتقديمها فى مهرجان الفنون بريف جنوب انجلترا ، زارهم منظم المهرجان وكان رغم حداثة سنه واسع العلم بشكسبير من الوجهة الأدبية ، وقد انزعج من الطريقة التى كانت تجرى عليها التدريبات · وقد أدى ذلك الى احتدام مناقشة حامية عن طريقة تناول مسرحية من مسرحيات شكسبير ، وأتيح للممثلين أن يختبروا نقاط المناقشة أولا بأول بتطبيقها على النص ·**

وكانت وجهة نظر المنظم أن توضع مقومات الجمال اللفظى فى المسرحية وشاعريتها ، وفلسفتها ، فى الاعتبار الأول ، أى أن اهتمامه كان ينصب على الكلمة بصفة أساسية وجوهرية أما الممثلون فقد حاولوا أن يثبتوا له أن القيمة الكاملة للمسرحية لن تتحقق الا بالكشف عن الحدث (اعتقد أن «الحركة» أقرب للتعبير عن المراد من كلمة action فى المصطلح المسرحى)

وقد عززوا كلامهم بأن كشفوا عن بعض اللحظات الدرامية لقوانين الصدفة التى تحكم « الحدث » وأخيرا أقنعوه بأن فهمه للمسرحية كان أكثر سطحية وأكاديمية مما كان يتصور ·

وقد أحس بان هذه الطريقة ذات فاعلية ، ليس للممثلين فقط ، بل أيضا لكل من يصبو الى دراسة المسرح ، وأشار بأن تنقل هذه المناقشة ا لى المسرح حيث تكون أكثر فائدة وتأثيرا من مجرد القاء محاضرة · وقد حاولنا أن نأخذ بنصيحته ، فاعدنا كتابة أحداث ذلك اليوم فى نص مختصر »

هذا مايقوله « هارولد لانج » مؤلف البرنامج ومخرجه وممثل دور المخرج فيه · ولن أهتم هنا بعرض الأفكار والحقائق المتصلة بفنية المسرح وطبيعته التى ناقشتها المحاضرة المسرحة بأسلوب مشوق جذاب ، فمعظمها معروف وان كان لايزال فى حاجة الى شرح وتأكيد ، ولكنى أكتفى بأن أسجل أهم مايمكن أن نستفيده من هذا العرض المسرحى المدروس · لقد أكد هذا العرض ماسبق أن لاحظته عندما شاهدت المسرحيتين اللتين قدمتهما فرقة « أولد فيك » على مسرح الهرم منذ عامين ، وهو أن الامكانيات والطاقات البشرية الكامنةفى صدور الممثلين والمخرج والمؤلف أهم بكثير فى العمل المسرحى من الامكانيات المادية المتمثلة فى خشبة المسرح وأجهزة الاضاءة والديكورات وبقية آليات المسرح الحديث ، فهذه كلها ليست أكثر من مكملات ، أما الأساس فى المسرح فهو عمل الانسان وايمانه بما يفعل ويقول · فالعرض المسرحى الذى شهدناه لم يستخدم الا أبسط قدر من هذه المكملات وكان الممثلون بملابسهم العادية المألوفة التى يرتدونها عادة أثناء تدريباتهم المسرحية ، ولم يستعن المخرج الا بديكور غاية فى البساطة يوحى بجو خشبة المسرح أثناء التدريب ، ويوحى فى الوقت نفسه ببعض الاكسسوار اللازم لمسرحية « ماكبث » مثل عرش الملك وبعض المقاعد كدست كلها فوق بعضها فى خلفية المسرح وتدلت أمامها قطعتان من القماش الممزق أحداهما حمراء بلون الدم الذى سيسفكه « ماكبث » والأخرى سوداء بلون الحقد الذى ملأ نفسه وأعمى عينيه حتى انتهى به الى الدمار ·

وسط هذا الاطار البسيط تحرك الممثلون الأربعة فى انسجام تام واخلاص شديد ليؤدوا نص المسرحية وكأن كلا منهم يؤدى بالفعل دوره فى الحياة · وانتقلوا بين مختلف الانفعالات المتناقضة التى

تعرضها المسرحية ، بين النكتة المـرحة والتعبير المأساوى الرهيب ، بين الدفاع المتحمس عن وجهة نظر معينة وخيبة الأمل بين الفرحة والمـلل ، ثم الاندماج فى المشهد الذى يحاولون تأديته من مسرحية « ماكبث » .. فعلوا ذلك كله بايمان غريب واحكام فنى مذهل ، ماكان للعرض أن ينجح بدونهمـا ، فالمحاضرة المسرحة تناقش مجموعة من الأفكار العلمية الدقيقة المتصلة بطبيعة العمل المسرحى كما قلنا ، وهى حقائق لاتخلو من جفاف واملال رغم نفعها شأن كل الحقائق المدرسية ، وقد بدت مهارة المؤلف المخرج فى صياغتها فى أسلوب مشـوق جذاب ، يقدم لنا نموذجا طيبا لأسـلوب عرض الدراسات المسرحية فى مسرح الجيب ، أو فى غيره من المجالات الدرامية الأخرى كالاذاعة والتليفزيون . ان أصدق وصف لهذا العرض المسرحى فى رأيى أنه « برنامج خاص » ناجح يدور حـول مجموعة من الحقائق العلمية الهامة ، ولكنه يستفيد فى عرضها من كل امكانيات العلاج الدرامى ، فيكاد يقضى على مايشوبها من جفاف ومدرسية صارمة ، ويقدمها لنا حلوة سائغة بعد أن أذابها فى شراب لذيذ من المواقف المسرحية المشوقة .

ومع ذلك فما كان هذا النص الدرامى لينجح مثل هذا النجاح لولم يؤده ممثلون قادرون مؤمنون بكل حرف فيه وكان كلا منهم يعـرض مشكلته الخاصة فعلا .

لذلك كله أتمنى لو ترجم هذا النص المسرحى الى اللغة العربية ترجمة دقيقة أمينة وأخرج بعنـاية ومهارة ثم عرض على طلاب المعاهد الفنيـة وكل المشتغلين بالمسرح وهواته فى بلادنا ، فلا شك أنه سيحقق أكبر النفع ويعمق من فهمهم لطبيعة المسرح ومقتضياته .

تبقى بعد ذلك ملاحظة عامة على مضـمون هـذا العرض . لقد اتجه الى الانتقاص من النظرة الأدبية الأكاديمية التى ترى أن المسرح نص لغوى قبل أن يكون شيئا آخر ، وقدم فى مقابلها النظرة السليمة التى يؤمن بهـا مؤلف البرنامج ، وهى أن المسرح حركة وصراع قبل أن يكون نصا لغويا أدبيا ، وهو محق فى ذلك بلا ريب ، ولكنى أخشى أن يكون قد أسرف بعض الشىء فى السخرية من النظرة الأدبية الأكاديمية لحسا بوجهة النظر المعارضة التى يؤمن بها . والحقيقة التى لا ينبغى أن تغيب عن بالنا فى النهاية هى أن التعصب للموقف الثانى لايقل خطرا عن التعصب للموقف الأول . فالمسرح حركة وصراع حقا ، ولكنه حركة تعتمد أساسا على النص الأدبى المكتوب ، وصراعا يستخدم اللغة كوسيلة هامة من وسائل التعبير عن طبيعة هذا الصراع واتجاهه ، بحيث لو ألغينا النص المكتوب لتحول المسرح الى رقص تعبيرى أو باليه مثلا . وكذلك فضـعف العناصر الجمالية فى النص الأدبى لابد أن يؤثر على العمل المسرحى تأثيرا لايقل عن ضعف الحـركة والصراع .

وها هو مؤلف هـذا البرنامج نفسـه — وهو من رجال المسرح — حين أراد أن يعبر عن رأيه فى هذه المشكلة تعبيرا مسرحيا كتب نصا أدبيا تتوفر فيه من العناصر الجمالية الأدبية بقدر ما يتضمنه من عناصر الحركة والصراع بين الأفكار والمعتقدات .

يبدو أن هذا الصراع بين رجال المسرح ورجال الأدب سيظل متأججا الى ماشاء الله مع أن المغالاة فى أى من النظرتين تجنى على العمل المسرحى وتحوله اما الى نص مقروء غير صالح للتمثيل ، واما الى تمثيل خالص قد يرضى حاجات الجمهـور العاجلة ولكنه لايتضمن من عناصر الجمال الأدبى مايضمن له البقاء والخلود ، فكل الأعمال المسرحية الكبيرة التى عبرت الأجيال جمعت بين هاتين الميزتين .

***

« مشهد من الجسر »

هذه أول مسرحية تعـرض فى بلادنا للـكاتب الأمريكى « آرثر ميلر » الذى يعتبر مع « أونيل » و « تنيسى ويليامز » أعظم كتاب المسرح الأمريكى قاطبة ، لذلك فاختيـار المسرح القـومى لاحدى مسرحياته يعتبر اختيارا موفقا الى حد بعيد ، وان كان اختيار « مشهد من الجسر » بالذات لم يحالفه التوفيق نفسه ، لما هو معروف من أنها ليسـت أفضل مسرحياته ، « فوفاة بائـع متجول » التى تعرض صورة صادقة دامية لضياع انسان الطبقة المتوسطة الدنيـا فى المجتمع الامريكى الرأسمالى ، وكذلك « كلهم أبنائى » التى تناقش قضية انسانية عامة تتصل بتجار الحروب واثرائهم على حسـاب جثث الضحايا والشهداء ، كان من الممكن أن يستجيب

جمهورنا لأى منهما أكثر من استجابته « لمشهد من الجسر » التى تصور مشكلة أمريكية محلية الى حد بعيد ، فهى تقدم لنا قطاعا من حياة حمالى الموانى الأمريكية ، وأقربائهم الذين ينزحون من بلادهم الأوربية الفقيرة ويتسللون الى الموانى الامريكية فى خفية من الأعين يلتمسون العمل والكسب فيتعرضون لمطاردة بوليس الهجرة ، ويعيشون حياة قاسية مشحونة بالأسى والأشجان .

على أنه رغم محلية المشكلة التى تعرضها المسرحية ، فقد نجح ميلر الى حد بعيد فى أن يضفى عليها جوا انسانيا عاما حين عالجها داخل اطار قريب من التراجيديا الاغريقية القديمة . فوظيفة الكورس الاغريقى المعروف مثلا يؤديها فى المسرحية المحامى « ألفييرى » الذى يمهد لأحداث المسرحية ويروى طرفا منها ويشترك فيها بقدر ، بل يتنبأ بالأحداث قبل وقوعها كذلك ويحدثنا دارسو « ميلر » أن المسرحية فى صورتها الأولى كانت أجزاء منها مكتوبة بالشعر ، وبصفة خاصة منولوجات المحامى « ألفييرى » ثم عدل ميلر عن هذه الأجزاء الشعرية حين أعاد كتابة المسرحية وحولها من فصل الى فصلين ، وان احتفظ مع ذلك بروح الشعر فى أحاديث المحامى ، « وردولفو » بصفة أخص .

ويبدو أن مخرجنا العربى كمال عيد لم يفطن الى هذه الحقيقة الجوهرية فى فهم المسرحية ، فاختار لدور المحامى ممثلا لايتلاءم مع طبيعته ووظيفته الخطيرة فى المسرحية وهو سعيد خليل ، ولم يهيىء له الجو الذى يوحى بأهميته الخاصة ، ولم يحقق كذلك فى الاضاءة وايقاع التمثيل والديكور الذى صممته لطيفة صالح ما يوحى بجلال المأساة وجديتها فبدت ناطحات السحاب المرسومة على قماش فى خلفية المشهد أشبه برسوم الأطفال السريعة منها للديكور المسرحى الجاد . ثم جاءت موسيقى «الجاز» الصاخبة التى أسرف المخرج فى استخدامها أشد الاسراف ليوحى بجو الحياة الأمريكية فقضت تماما على روح الجلال التراجيدى الواجب توافرها فى تنفيذ المسرحية .

ومع ذلك فالمسرحية ليست فاشلة فى تقديرنا ، فقد حمل ممثلو المسرح القومى المقتدرون : الدقن ، وامينة رزق ، ومحمد السبع ، ورجاء حسين ، وتوفيق عبد اللطيف ، على أكتافهم عبء انجاحها بتفانيهم فى أداء أدوارهم ، ولاشك أن للمخرج كمال عيد دور واضح فى هذا النجاح ، كل مافى الأمر أننا لانميل للترفق به ونحن نرى آثار العجلة وقلة العناية واضحة فى عمله الثانى بعد المستوى الرائع حقا الذى بلغه فى اخراجه لمسرحية « الحضيض » لفرقة الاسكندرية المسرحية . ومن واجبنا دائما أن نطالب الفنان الحق بأن يمضى فى خط صاعد باستمرار ، وأن يعمل على تحقيق مستويات أرفع فى كل عمل جديد يقدمه لنا ، خاصة اذا توفرت له امكانيات ضخمة كامكانيات المسرح القومى التى لايمكن أن يتوافر مثلها لفرقة وليدة كفرقة الاسكندرية .

***

هل أنا فى حاجة بعد هذا كله الى القول بأن التجارب العديدة التى يقدمها مسرحنا هذه الأيام لايمكن أن تؤتى ثمارها المرجوة مالم يتابعها نقد جاد أمين وأن معظم ماينشر فى صحفنا من نقد مسرحى لايستشعر المسئولية الخطيرة الملقاة على عاتقه ، وأن مسرحنا لايمكن أن يرتقى ويحقق نهضته الحقة المرجوة التى أصبحت تباشيرها واضحة للعيان الا اذا تفانينا جميعا فى حب هذا الفن الجميل الساحر ، ووضعنا حبنا له فوق علاقاتنا الشخصية ومصالحنا ، فكلها قلب عرضة للتغير والزوال ، أما الفن الصادق الجميل فسيبقى أبدا يضىء حياتنا وحياة الأجيال الآتية من بعدنا .

الفنان الثائر

حبيب جورجى

بقلم : ايلينز مايكلسون

ترجمة : أحمد ماهر الزفتاوى



تتلمذت السيدة مايكلسون على يدى الفنان التعبيرى الالمانى « اوسكار كوكوشكا » وكانت مبعوثة الولايات المتحدة الأمريكية لدى المؤتمر الدولى للتربية من خلال الفن فى لاهاى سنة ١٩٥٧ .. وقد ألقت فى الربيع الماضى سلسلة من المحاضرات التليفزيونية عن « الخلق فى الفنون » .

صبية فى سن السابعة ، أمام كل منهم قطعة من الصلصال ، وأستاذ التربية الفنية الفيلسوف الفنان حبيب جورجى ، الذى قال : « **اصنعوا اى شىء** » .. وظل الصبية فترة لا يعملون شيئا .. وفجأة قال أحدهم : **فى رأيى أن أصنع أسدا** ، فيرد عليه آخر قائلا : **ان الأسد ياكل الناس .**

كان هذا اليوم منذ عشرين سنة نقطة تحول فى حياة حبيب جورجى ، ولم يكن الأطفال قد رأوا الأسد ولكنهم أخذوا يصنعون أسودا خيالية تشبه الى حد بعيد وحوش ما قبل التاريخ ، ثم استمروا .. فصنعوا أشكالا نصف انسانية ، وتحول الاسد الى انسان ، ثم الى انسان يصرع الأسد .. وتدرجوا الى صنع اكواخ تقى الانسان عادية السباع ، ووصلوا فى النهاية الى بناء القرى التى تحمى الانسانية جميعا .. ولقد خطط هؤلاء الصبية مراحل التاريخ من المخلوقات البدائية الى الانسان الذى يصرع الأسد منتهين الى المراتب الحديثة فى الحضارة المصرية بوحى من نور باطن يصعب ادراكه .

وكانت بداية مدهشة ، حفزت حبيب جورجى على التقدم فى مشروع بحثه الذى أصبحت له فيما بعد مكانة عالمية ، وقد تمثلت فيه فلسفته فى الفن ، وهذا موجزها :

« فى نفس كل انسان يكمن نظام الخليقة الذى يحكم الوجود ، ولا تستطيع العوامل الخارجية ان تؤثر فى هذه النفس ما لم تكن هذه العوامل منطوية على نظام مناسب ، فكل نفس بشرية يكمن فى ذاتها طابع لا ينمحى لنظام دائم هو الذى يؤثر فى الانسان منذ بدء الخليقة .

والانفعالات المستقرة فى الاعماق هى التى تكيف الاحساس ، أما المؤثرات الخارجية العارضة فانها تمر دون أن تترك أثرا ، وعندما ينبع التعبير بالوسائل التشكيلية من نبع النظام الكامن فى النفس ، يولد الفن . وتتبلور اصالة الفنان وحريته عندما تخرج الرغبة فى التعبير من هذا النبع الأصيل مجتازة مفازتها الغريزية خلال الطبقات التى أرستها القوانين البدائية فى أعماق الانسان » .

لقد جمع الاستاذ جورجى ـ بوحى عقيدته هذه ـ عددا من الأطفال وهيأ لهم وسائل التعبير التلقائى ، بمنأى عن اى نوع من

---

* السيدة ايلينز مايكلسون رئيسة القسم الفنى بكلية وستمنستر وقد نقل هذا المقال عن مجلة روزيكروشيان دايجست عدد ديسمبر ١٩٦١

ومحاكاتها ، بعكس نظرة الطفل الطبيعية ، فالطفل بحكم تكوينه الطبيعى ، انما يهتم ـ اذا ما أعطى امكانية الخلق فى حرية ـ بتصوير عوالم خيالية رائعة تجمع بين المثاليات وعصور ما قبل الاديان وأحقاب التفكير الجماعى .

لم يبتعد هؤلاء الأطفال قط عن سفح الهرم ، ولكن انتاجهم يقودنا صاعدا من حيث كان التاريخ جنينا فيبدأ مع الاكواخ البدائية فى أسوان ، ثم ينمو مع طفولة التاريخ مارا بأشكال العصور القديمة والمتوسطة وعصور الأسرات فى مصر .

* * *

ولقد أدرك حبيب جورجى النقاط التالية :

« علينا أن نتخلى عن الارشاد اللفظى أو البرهنة العملية على تشكيل المادة بلا أدنى تحفظات ، وان العمل يجب أن يخرج عن نطاق التصور الذى تعكسه الأماكن المغلقة كلما أمكن ذلك ، ولا حاجة لشحن رءوس الأطفال بالمعلومات فانها تخنق الابتكار ».

الطين الطرى يبدو وكأنما وهب نفسه للتكوين ذى الابعاد الثلاثة ، الطبيعة المعبرة لانه كجسم الانسان ، طيع سهل التشكيل . أما الخلق ذو البعدين كالتصوير والرسم المتبع فى المدارس التقليدية ، فانه يبدأ غالبا بفكر غير واضح يثير مشاكل فنية تؤدى الى التشكك فى « التكنيك » لاننا نعيش عالم الابعاد الثلاثة .

ولو نظرنا من نافذة الفن عبر التاريخ لاستطعنا أن نرى الى أى مدى يكون تأثير هذه الظاهرة ، فالانسان لم يعط فكرة عن كيفية بناء الهرم ، ولكن توفرت خامات البناء فخرجت الطريقة .. وهكذا كل الفنون الخالدة ، حيث تنبع الاصالة والتفرد دائما من الأفكار التلقائية غير المطروقة أحيانا تكون مختزنة ـ ولكنها دائما بكر ـ والمرء يجب أن يغوص داخل نفسه بحثا وراء هذه الاصالة الذاتية ، ولكن الناس يختلفون اختلافا بينا كل عن الآخر ، ولهذا يجب أن يخلقوا لقاتهم فرادى فى غير مجاميع .

واذا استطعنا أن نستوعب بجلاء شتى الآثار التى خلفتها لنا الثقافات المصرية والمسيحية والعربية ، لوقفنا مشدوهين تجاه الامكانيات المتعددة فى هذا المجتمع الزاخر ، تلك الثروة الفكرية الراقدة فى الأعماق ، وهذه التحف الفنية سوف تبعث من جديد اذا تخلينا عن طرق التدريس العقيمة .

ولقد أمضى حبيب جورجى عشرين عاما يؤدى تجاربه الهادئة فى حيوية دفاقة ، يدفعه ايمانه بالوصول .. ولقد طبقت شهرة تجاربه الآفاق فتعددت المدارس الحديثة التى تعنى بالكشف عن مواهب الطفل الخلاق كما هى الحال فى انجلترا وفرنسا وايطاليا .

وقد كتب « موريس كوليز » فى مجلة « تايم آند تايد » بعد أن شاهد معرضا لأعمال تلاميذ حبيب جورجى يقول : **« لا يعنى الأستاذ حبيب جورجى بفكرته أن يدرس الفن القديم مباشرة فى المدارس ، ولكن أن تفتح صنابير العقل اللاواعى لدى الأطفال فانها لتفيض عندئذ بانتاج مذهل ينبع من أعماقهم المليئة الزاخرة .. فالكثير من أعمال الطين المحروقة المعروضة ، أعمال جميلة مفرحة مليئة بالاحساس ، تمس رقة الحياة .**

« والى جانب أعمال الطين ترى السجاجيد التى نسجتها أيد تتراوح اعمارها بين العاشرة والرابعة عشرة ، وهى المعروضات



« السداجة » للفنانة « سميرة حسن »
من مدرسة حبيب جورجى

أنواع التدريب التقليدى الا ما يستوحونه من خيالهم متروكين ليستنبطوا التعبير الذاتى الخلاق من أنفسهم .

هؤلاء الاطفال يعيشون معه ـ أو مع رمسيس وبصا واصف الذى يدين بنفس مبادئه ـ يعيشون جميعا فى عالم كل ما فيه يدفع للخلق .. حيث لا يخلو المكان قط من قطعة من الصلصال أو منسج معد للعمل ، كل هذا بجانب الموسيقى والرقص والغناء الفطرى ..

ولقد صبغت مبادىء حبيب جورجى الثورية طابع أنظمة التربية الفنية فى مصر ، فسخرت طريقة التدريس لابراز قدرة الخلق عند الأطفال ، ونحيت جانبا الطرق المتبعة فى تعليم الشباب ، وهو يرى أن فترة الابداع تبدأ لدى الطفل فى سن الثالثة أو الرابعة ، فاذا بلغ الطفل سن السابعة تزاحمت المعلومات فى ذهنه واختلطت ، فانعكس ذلك فى انتاجه .

أما الفن لدى اليافعين فهو تصوير للاشخاص والاماكن والأشياء

الأكثر امتاعا على ما أعتقد ، بألوانها الفتانة الساحرة ورسمها الطبيعي المستوحى من تصوير رائع » .

« وانى شخصيا أفضل بشغف أن أقتنى واحدة منها ، عن أن أقتنى سجادة حديثة من تلك التى تصنع وفقا لرسوم مشاهير الفنانين المعاصرين الفرنسيين أو الانجليز . »

وفى اليوم الذى زرت فيه المشغل الكائن فى قرية الحرانية الذى يشرف عليه الأستاذ رمسيس ويصا واصف كنت كأنما أنا فى معرض أقيم بغير تدبير ، فقطع السجاد على أنوالها تحركها حفنة من الفتيات الصغار لترى عند تمامها وحدة فى التصميم تنفجر حرية وتحديا وجمالا .. نسجها ليس على تيرة واحدة ، بعضه هنا والبعض هناك ، وشيء فى الجوانب وجانب من الخلف للامام وآخر فى الزوايا ، مثيرة فى تركيبها منعشة فى عدم انتظامها .. ودولاب الخزاف يديره صبى فى العاشرة يبدع أشكالا مستحدثة .. على حين أرى أعمال النحت والرسم فى كل مكان .

وحينما أزمعت الرحيل أرادت صبية فى الخامسة عشرة ان تودعنى بأغنية دبجتها من أجلى ، فنادت : « آتونى طبلة فانى أرغب فى الغناء للسيدة » .. وكان مسلكها طبيعيا ينبع من نفسها ، وكانت أغنيتها وليدة الموقف ، غنت جانبا منها منفردة على طبلتها ، ثم صاحبتها زميلاتها فى « كورس » مرددين : « الى **اللقاء .. الى اللقاء .. قلوبنا تصلى من أجلك ، مع السلامة .. والقلب داعيلك** » .. وفى ذلك دليل على صحة مذهب حبيب جورجى وصدق معتقده .

وبعدما عدت الى وطنى بدأت تجاربى العملية فى كلية وستمنستر فيما أسميه « النظرية التلقائية » .. وعندما يكون الموضوع فى البداية من المشاهد المرئية فى البيئة المجاورة ، يبسط ثم يعاد تنظيمه لنصل فى النهاية الى التجريد .

والكثير من هذه الاعمال التجريدية ينجح حقيقة فى الكشف عن (المندالا) لأعماق الانسان الخالق . واطفال حبيب جورجى يبدأون من هذه المرحلة ، ثم يصلون بالعمل ليضفوا على البيئة اطارا تعبيريا ناضجا مهذبا ، وتطفو دائما الحقيقة المجردة الثابتة، وهى أن الشخص يجب أن يكتشف نفسه ، ويعلم أين يقف ، ومن هذا الموقف تنطلق موجات الابداع فى أشكالها المترابطة الى كل اتجاه .

والعمل الفنى متى بلغ مستوى النضج فانه يكون مليئا بالقوة — ولقد وقفنا فى تطامن واجلال عند أقدام « الاكروبول » و « التاج محل » و « أبى الهول » وتمثال الرحمة لمايكل انجلو، فى سان بيتر — تلك القوة كانت ولابد موجودة بصورة أو بأخرى فى أعماق الفنان قبلما تنتقل الى عمله الفنى ، فالفن هو صياغة مادية لامتداد التاريخ ، والفنان يبعث الروح فى هذه الصياغة بلا وصاية على انطلاقه .

ولقد كتب المرحوم دكتور « كارل جنج » المتحمس للابحاث العملية الخلاقة التى يجربها حبيب جورجى : **أنه يرى أن الغاية المثلى للفن ليست نقلا للشكل الخارجي وانما هى تعبير عن الاحساس الذاتى للفنان ، ففى الاعماق غير المكتشفة معين لا ينضب ان هى أمكن الوصول اليها .**

والانسان عند حبيب جورجى ليس تركيبا من عناصر مختلفة ، وليس حيوانا ، كما أنه ليس مادة فحسب ، ولكنه ذوب من الترابط الجماعى والجهد المنتج والخلق .. الانسان هو الحياة.. هو الحركة الكلية .. هو الوجود .

ولقد ثوى انسان اليوم فى توقعة من أصداف نسيانه لذاته على حين تستقر فى داخله الحقيقة والمعرفة فى تكامل حقيقى . والنفس شفافة صافية حتى تغشاها المؤثرات الخارجية ، وهى قريبة الوصول ، ما لم تدفع نحو الهاوية . وحقيقة النفس انطلاق جواب ان لم تصادفه المعوقات ، فهى وحيدة ، فريدة اجتماعية فى وقت معا . والواقع الملموس — فى الحقيقة — ان هو الا مزيج من تعاقب الحركة والزمن ، أما المعرفة فانها تكمن فى أعماق الذات ، وليس عسيرا استخراجها من الأعماق .

وفى حنايا هذه العين العميقة الفنية الساكنة فيض من الابداع غير المشوب .. هذا الفنى لا يمكن حصره الا لو أمكن حصر اجرام الكون أو رمال الصحراء ، فهو الفنى الذى يكمن فى الغنى .. والحركة التى تتلبس الحركة .. والنظام الكونى الكامل .. كل هذه مجتمعة هى المعرفة .

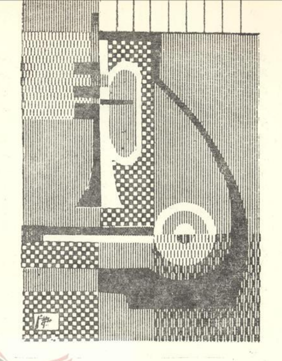
والانسان فى حاجته لمعرفة ما يريد ، عليه أن يتلمس واقعه الحقيقى الكامل فى داخله وأن يستنبطه وان يحقق ذاته العارفة من خلال الاشكال والقوالب المعبرة .. والفنون هى أهداب المعرفة وخيوط الحقيقة النابعة من النفس قبلما تغلفها الشوائب .. ففى نفس الانسان معرفة بالبناء تماما كتلك التى كانت عند قدماء المصريين ، هذه المعرفة هى السبيل المتطور المؤدى الى الله . فنظام الربح وتعاقب الفصول ، والشمس والقمر والكواكب ، والأرض فى دورانها مرده جميعا الى الذات العليمة .

والوجود يبدأ من المجهول ، هذا المجهول الذى ينتهى ليصبح معلوما .. ويصبح الانسان مدركا له ، هذا الادراك هو الوعى ، وهو بالتطبيق يعنى الوجود .. وعلى الفن اذن أن يحقق هذا الوجود .



الدراما الموسيقية
فردى والأسلوب الفاجنرى

بقلم
احمد المصرى



يتميز تاريخ المسرح الغنائى العالمى فى القرن التاسع عشر بشخصيتين عبقريتين هما الالمانى ريتشارد فاجنر « ١٨١٣ ــ ١٨٨٣ » المعروف بأسلوبه الثورى وأفكاره الخاصة عن «فن المستقبل» والايطالى جوزيبى فردى « ١٨١٣ ــ ١٩٠١ » المعروف بأسلوبه المتطور واحساسه المتواضع باحتياجات الموسيقى الدرامية ، حيث استطاع كل منهما أن يحقق فى وطنه تطورا شاملا لفن الاوبرا .

تطور فاجنر بالاوبرا الالمانية وقدم للعالم فلسفته الجديدة عن المسرح الغنائى ووضع دعائم الدراما الموسيقية فى اكمل صورها بنجاح كبير حتى أصبح من المالوف أن تقاس جميع أعمال المسرح الغنائى العالمى المعاصرة له أو التالية لعهده بالمقاييس التى وضعها هو نفسه .

تطور فردى بالموسيقى المسرحية الايطالية تطورا كبيرا واستطاع أن يجعل الأوبرا الايطالية عملا فنيا متكاملا يعادل ما قدمه ريتشارد فاجنر للأوبرا الالمانية ومما يؤسف له ان تطور اسلوب فردى فى التاليف الموسيقى قد فسر باشكال متعددة وقد اشار بعض النقاد الى أن فردى فى مؤلفاته الاخيرة قدابتعد كل الابتعاد عن طريقه الاول وانه تأثر بالاسلوب الفاجنرى وكان هذا القول يؤلم فردى كل الألم اذ أن هذا الاعتقاد لايستند فى الواقع الى أساس سليم او اذا شئنا الدقة لقلنا انه وليد تفكير سطحى .

ان أسلوب فردى متصل الحلقات من أول اعماله للمسرح الغنائى « الاوبرا « اوبرتو » « ميلانو ١٧ نوفمبر ١٨٣٩ » الى الاوبرا « فالستاف » « ميلانو ٩ فبراير ١٨٩٣ »وان التحول المزعوم أو التأثر بالاسلوب الفاجنرى لا أساس له اطلاقا وان منشأ هذا الوهم فى الربط بين اسلوب هذين العملاقين يرجع الى عجز النقاد عن فهم تطور أسلوب فردى على حقيقته خلال تطوره المستمر والمتدرج . وهناك عامل آخر ساهم بقدر كبير فى انتشار هذا الوهم وهو يتركز فى كتابات ريتشارد فاجنر المتعددة عن أسلوبه الجديد. اذ كان يروج لآرائه الفنية عن طريق كتابة المقالات ووضع الكتب التى توضح فلسفته الجديدة وكل هذه المواد فى متناول ايدى المشتغلين بالنقد الموسيقى فى جميع أنحاء العالم ولقد وضح فاجنر فى مؤلفيه «فن المستقبل» و «الأوبرا والدراما»

أسس الدراما الموسيقية وبذلك أصبح من الطبيعي أن يفسر كل تطور يطرأ على أسلوب التأليف الموسيقي للمسرحيات الغنائية على ضوء التعاليم الفاجنرية وفيما يلي سنوضح الفرق بين اسلوب فردى فى مراحله المختلفة وبين أسلوب فاجنر ٠

من الواضح أن هناك تشابها سطحيا بين أسلوب فردى فى مؤلفاته الاخيرة وبين الأسلوب الفاجنرى فى استخدام الاوركسترا وفى استخدام فردى لبعض الالحان بطريقة تقارب استخدام فاجنر للالحان الدالة « Leiimotiv » وسنوضح الفرق بين الأسلوبين الا أنه علينا ان نأخذ بعين الاعتبار الفرق الكبير بين فردى وفاجنر فان أساس تفكير فاجنر فى المسرحية الغنائية يرتكز على الاوركسترا والدور الذى يلعبه فى التصوير والتعبير ، انه فن يتصل اتصالا وثيقا بالمدرسة الاوركسترالية الالمانية واذا شئنا التحديد فأنه يرجع فى جذوره الى السيمفونية التاسعة « الكورالية » الموسيقار الخالد لودفيج فان ، بيتهوفن « ١٧٧٠ـ١٨٢٧ » اما اسلوب فردى فيعتمد كل الاعتماد على الأصوات البشرية ودور الأوركسترا فى هذه الحالة دور مساعد ولم يكن فى يوم من الأيام عاملا أساسيا فى أى عمل من أعمال فردى للمسرح الغنائى هذا بالاضافة الى ان فردى كان يحاول دائما أن يشعر الجماهير بأن الشخصيات التى تتحرك على خشبة المسرح هى شخصيات حقيقية لها كيانها وصلتها بالحياة الواقعية بينما يعتمد فاجنر على احاطة شخصياته بكثير من الغموض الاسطورى ٠

أن أسلوب فردى كما قلت يعتمد على الاصوات البشرية وان كل ما أحدثه فردى من تجديدات على مر السنين كانت ستنحصر فى طريقة معالجته للاصوات البشرية وكتابة الموسيقى الاوركسترالية المصاحبة لها والتجديد المستمر فى فن العرض المسرحى ٠

يرتكز تفكير فاجنر عن الدراما الموسيقية والتى عبر عنها فى مؤلفه « الاوبرا والدراما » على مايعرف ب « Gesamtrunstwerk » أى عمل فنى تلعب فيه الموسيقى والدراما والفنون المسرحية الأخرى ادوارا متساوية فى الأهمية وتتعاون هذه الفنون جميعا لخدمة العرف الدرامى وتجعل منه وحدة فنية متكاملة ٠ ولانجد فى كتابات فردى أو فى رسائله مثل هذه الفلسفة الفنية بل نراه على النقيض يجد فى المدرسة الالمانية وفى أسلوب فاجنر بالذات خطرا ماحقا يهدد المسرح الفنائى الايطالى وهو يقول فى احدى رسائله ٠٠ اننى متأكد من أن هذا اللون من التأليف للمسرح الغنائى لايتفق وذوق الجماهير الايطالية ، ومن هذا يتضح ان أساس الفكر الفاجنرى هو خلق وحدة فنية متكاملة من جميع الفنون بما فيها الموسيقى والدراما اما فردى فكل قوته فى جمال خطوطه اللحنية وأن التطور فى الكتابة الأوركسترالية المصاحبة وليد قوة الخط اللحنى «وتلاحظ هذه الحالة فى مؤلفات فردى الاخيرة» قبل ان تكون وليدة الرغبة فى استخدام الاوركسترا الحديث بشكل أساسى كما هو الحال فى الموسيقى السيمفونية وان تطور الكتابة الاوركسترالية فى مسرحيات فردى الفنائية الأخيرة تطور منطقى وصل الى قمته فى عطيل وفالستاف ٠

ونذكر على سبيل المثال المشهد بين عطيل واياجو « الفصل الثانى من الاوبرا عطيل » فان فردى فى هذا المشهد يستخدم الاوركسترا فى الأسلوب الايطالى المعتاد كعنصر مصاحب ولم يحاول ان يستغل الاسلوب الاوركسترالى على النحو المتبع فى المؤلفات السيمفونية ـ كما هو الحال فى مؤلفات فاجنر ـ لأن هذا المشهد كان يتطلب التركيز على ما يدور على خشبة المسرح بين عطيل واياجو فيما نجده فى نفس الاوبرا يستغل الاوركسترا بشكل بارع فى ثلاثية « المنديل » وحتى فى هذه الحالة لانستطيع القول بأنه كان ينسج الحانه مع النمط الفاجنرى فانه لم تكن لديه أية رغبة فى التقليد وانما اهتم بالتعبير الدرامى بشكل مبسط وواضح وان الاوبرا عطيل رغم ما فيها من أسلوب متطور يمكن أن نضمها الى المسرحيات الغنائية المعروفة باسم Nummernoper التى يمكن تقسيمها الى أجزاء صغيرة تعتمد على الأغانى الفردية والثنائية واغانى المجموعة ٠ أما الدراما الموسيقية كما وضع أسسها فاجنر فتقدم متصلة من بداية الفصل حتى نهايته ويستغل فاجنر فى الربط بين أجزاء الفصل الواحد مايعرف باسم « الالحان الدالة » Leitmotiv وهى شعارات موسيقية ترمز الى شخصية من الشخصيات أو شىء من الأشياء فى الاوبرا او فى الموسيقى التصويرية ، وهذا اللحن الدال يتشكل تبعا للاحداث التى تمر بها الشخصية أو الشىء الذى يمثله ٠

كان من شأن استخدام فردى بطريقة متواضعة جدا لبعض الوحدات اللحنية والايقاعية «موتيفات» وبشكل محدود فى بعض اعماله وعلى الأخص فى

الأوبرا عطيل أن دعا بعض النقاد من ذوى التفكير السطحى الى الاشارة الى الأثر الفاجنرى فى تطور أسلوب فردى كأنما هذه الفكرة من مبتكرات ريتشارد فاجنر والحقيقة ان هذه الفكرة معروفة قبل فاجنر بزمن طويل ونجدها فى الأوبرا ٠٠ ريتشارد قلب الأسد « ١٧٨٥ » لجريترى « ١٧٤١ـ١٨١٣ » وفى الأوبرا دون جوان « ١٧٨٧ » موتسارت « ١٧٥٦ ـ ١٧٩١ » فى الفصل الثانى ، كما نجدها فى الموسيقى الاوركسترالية فيما يعرف بالفكرة المستحوذه Idée fixe فى مؤلفات الموسيقار الفرنسى هيكتور برليوز « ١٨٠٣ ـ ١٨٦٩ » وبالتحديد فى سيمفونية « الخيالية » « ١٨٣٠ » .

مما هو جدير بالذكر أن كلمة Leitmotiv ليست من ابتكار فاجنر وانما هى من اختيار صديقه فون فولتسوجن Von Wolzogen « ١٨٤٨ ـ ١٩٣٨ وكان فاجنر يفضل استخدام كلمة Grundthema « لحن اساسى » وحتى يتضح لنا طبيعة استخدام فاجنر لهذه الطريقة فى مؤلفاته اقدم ملخصا للالحان الدالة فى خاتم النيبلونج لفاجنر Der Ring Des Nibelungen وهى تتكون من «١» ذهب الراين Das Rheingold ميونيخ ٢٢ سبتمبر ١٨٦٩

«٢» الفلكورة Die Walkure ميونيخ ٢٦ يونيو ١٨٧٠

«٣» سيجفريد Siegfried بايرويت ١٦ أغسطس ١٨٧٦

«٤» غسق الآلهة Gotterdammerung بايرويت ١٧ أغسطس ١٨٧٦

قدمت هذه الحلقة كاملة بمسرح مدينة بايرويت فى ١٣ ،١٤، ١٦، ١٧ أغسطس ١٨٧٦ .

يستخدم فاجنر فى حلقة النيبلونج ٧٠ من الألحان الدالة بشكل معقد وان الطريقة المثلى لتذوق هذا العمل الدرامى الكبير هو فى فهم الالحان الدالة وطريقة استخدامها خلال الحلقة باكملها وهذه الطريقة فى استخدام الالحان الدالة تعطى للموسيقى نفسها قدرات ضخمة على التعبير الدرامى بشكل يجعل الاوركسترا عنصرا فعالا من عناصر الدراما الموسيقية فالاوركسترا فى هذه الحالة يقوم بدور أساسى فى التصوير والتعبير الدرامى .

يستخدم فاجنر فى خاتم النيبلونج باقسامه أو دراماته الاربع ٧٠ لحنا من الالحان الدالة يعرضها بالشكل التالى .

١٦ لحنا تظهر فى الحلقة كاملة « اى فى اربعة أعمال »
١٧ لحنا تظهر فى ثلاثة اعمال فقط
٢٠ لحنا تظهر فى عملين فقط
١٧ لحنا تظهر فى عمل واحد .

ويعيد فاجنر استغلال هذه الالحان الدالة بالشكل التالى .

٥ ألحان تستغل فى الحلقة باكمها
٧ الحان تستغل فى ثلاثة أعمال فقط
١٧ لحنا تستغل فى عملين فقط
٤١ لحنا تستغل فى عمل واحد فقط

ومن بين السبعين لحنا دالا توجد ستة الحان ليست لها أهمية اساسية فى البناء الدرامى وان كانت بطبيعة الحال تزيد من وضوح الشكل الاساسى للعمل باكمله .

ومن هذا يتضح أن طريقة استخدام فاجنر للالحان الدالة تختلف كثيرا عن الطريقة التى استخدمها من سبقوه فى استغلالها وان فردى حين استخدم هذه الطريقة كان يستخدمها هو نفسه بالشكل المألوف فى الاعمال القديمة فان أعمال فردى للمسرح الغنائى لا تتحمل الطريقة الفاجنرية فى معالجة الالحان الدالة لا من جهة النص الدرامى ولا من جهة النص الموسيقى فالأسلوب الهارمونى الذى يستخدمه فاجنر يتيح له مختلف الألوان المطلوبة وان الهارمونية الملونة الكروماتية التى تميز الاعمال الفاجنرية تتيح له استغلال كافة الامكانيات الفنية للتصوير الدرامى ولقد وصف فاجنر موسيقاه ذات يوم فقال ٠٠ اننا نسبح فى بحر من الانغام . وكان صادقا فى وصفه فانه من الصعب فى اوقات كثيرة تحديد المقام الموسيقى الذى تستمع اليه خلال اعمال فاجنر بينما يستخدم فردى اللغة الهارمونية التقليدية مضافا اليها بعض تآلفات السابعة وهذه المركبات الهارمونية الاخيرة لها جذورها العميقة فى المدرسة الايطالية

ننتقل الآن الى مناقشة الاوركسترا والدور الذى يلعبه فى الدراما الموسيقية الفاجنرية فقد زاد فاجنر من عدد افراد الاوركسترا بشكل واضح فنراه فى حلقة خاتم النيبلونج يستخدم اوركسترا ضخما تتكون فيه كل وحدة من وحدات مجموعة آلات النفخ الخشبية من ثلاث آلات يضاف اليها آلات الكور الانجليزى والباص كلارينيت أما آلات النفخ النحاسية فتشكل اعدادا ضخمة من بينها ٨ كورنو ، ٤ توبا

٣ ترومبيت و٤ ترومبون وكونترا باص توبا وباص ترومبيت وكونترباص ترومبون و٦ هارب ٠

ومما هو جدير بالذكر أنه صنعت خصيصا لحلقة النيبلونج مجموعة من الآت التوبا تعرف باسم فاجنر توبا Wagner Tuba

من هذا يتضح أن الاوركسترا الذى يستخـــدم فى الدراما الموسيقية الفاجنرية اوركسترا غـــير عادى فى تكوينه ويتطلب مقدرة كبيرة فى الكتابة الاوركسترالية ولقد استطاع فاجنر أن يخلق من هذه المجموعة الضخمة وحدة فنية متكاملة ٠

اما فردى فهو يستخدم الاوركسترا المعتـــــاد مع بعض الاضافات الالية فى حدود ضيقة جدا وان كان يلاحظ بعض التطور فى طريقة كتابته للاوركسترا فاننا لانستطيع القول بان هذا التطوير كان خروجا عن طريقه الأول فاننا نجد شخصيته الموسيقية لم تتغير فما نجده من صدق التعبير والخط اللحنى القوى فى الاوبرا فابوكر « ١٨٤٢ » نجده بنفس الاستواء والانفعال فى الاوبرا عطيل « ١٨٨٧ » أو فالستـــاف « ١٨٩٣ » رغم تطور وسائله فى التعبير والتصوير وانه وان كان يلاحظ ان فردى يكتب للاوركسترا فى اعماله الاخرى بطريقة اكثر عمقا وفاعلية فى تصوير حوادث الاوبرا فان للصوت البشرى أهميته الاولى فى البناء الدرامى باكمله ٠

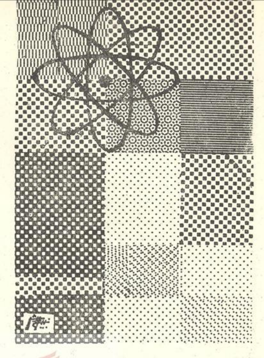
ومن الطبيعى أن مؤلفا كبيرا كفردى يتطور باسلوبه مع الزمن والا يكون تطوره مجرد تقليد لاعمـــال غيره بالرغم من أن فردى فى أعماله للمسرح الغنائى ظل اسير التقاليد الايطالية بما فيها من غناء جميل Bel Canto والبريق والزخارف اللحنية فقد كانت له اراؤه القيمة وفلسفته الخاصة فى تطور الاوبرا الايطالية فعندما بدأ فى تلحين الاوبرا ريجوليتو قال « اننى اتصور ريجوليتو بدون اغان فردية وانمـــا ستكون عبارة عن سلسلة من الثنائيات الغنائية وان هذه هى الطريقة المثلى التى أرجو ان اكون قد حققتها » ولكنه لم ينفذ هذه الفكرة بحذافيرها اثناء تلحينه الاوبرا وعلى كل فان الاغانى الفردية كان لها دور أساسى فى الاوبرا ولم تكن لمجـــرد اعطاء المغنين والمغنيات الفرصة لاظهار مواهبهم الصوتية

فى الرابع عشر من مارس عام ١٨٤٧ قدم فردى بمدينة فلورنسا الاوبرا ماكبث ولقد اعد قصتهـــا للمسرح الغنائى اندريا بيافى عن شكسبير وفى هذه الاوبرا يظهر بوضوح نضوج فكر فردى عن الدرامـــا الموسيقية وتطور نظرته للمسرح الغنائى ففى هـــذه الاوبرا تظهر للمرة الأولى الموسيقى الدرامية المعبرة وكانت طريقة فردى فى التعبير بموسيقـــاه عن مختلف العواطف الانسانية وفى طريقة معالجته لها تجربة جديدة يمر بها المسرح الغنائى الايطالى ٠ وعندما رشحت المغنية المعروفة يوجينا تادولين لدور لادى ماكبث اعترض فردى على هذا الاختيار لا لانها لاتحسن الغناء ولكن لانها مغنية مجيدة تغنى باتقان وقـــال فردى يشرح ذلك « ان السيدة تادو لينى جميلة جدا وأنا أفضل أن تكون ليدى ماكبث أقل جمالا بـــل يستحسن أن تكون دميمة وشريره ٠٠ ان السيدة تادولين تغنى بمقدرة واتقان وانا أفضـــل الا تغنى ليدى ماكبث اطلاقا ٠٠ ان للسيدة تادولين صوتا قويا واضح النبرات وأنا أفضل أن يكون صوت ليدى ماكبث خشنا وأخيرا أن للسيدة تادولين صـــوت الملائكة وصوت ليدى ماكبث يجب أن يكون صوت الشياطين ٠

من هذا يتضح ان فردى هنا يضع اســـــا جديدة لفن الغناء المسرحى الايطالى انه يمهد للدراما الموسيقية الحقيقية كما قدمها لنا فى عطيل وان الزخارف والحليات اللحنية لم يعد لها فى نظره قيمتها الأولى فى حياة الاوبرا الايطالية وانه بذلك الشكل يقدم الاوبرا الايطالية فى أسلوب جديد لا يعتمد على سلسلة من الألحان والأغانى الجميلة وكان فردى ينادى بهذا الرأى فى وقت كان للمغنى أو المغنية الرأى الأول فيما يقدم على المسرح الغنائى الايطالى من أعمال جديدة

ويظهر من ذلك أن فردى كان دائما الفنان الاصيل الذى يحاول أن يتطور بعمله وباسلوبه مع الزمن ولم يكن فى يوم من الايام مجرد مقلد لغيره ٠

ان الدراما الموسيقية فى مؤلفات فاجنر عمل أصيل ينبع من الفكر الجرمـــانى وان الدرامـــا الموسيقية فى مؤلفات فردى تنبع من الفكر الايطالى وشتان بين التفكيرين ولااجد ما اختم به هذا العرض السريع للدراما الموسيقية بين فردى وفاجنر خيرا من قول الناقد المعروف جورج برنارد شو وهو من القلائل المتعمقين فى فهم الاسلوب الفاجنرى فى مقالة له نشرت عام ١٩٠١ عن فردى يقول فيها «ان فردى فى ضعفه أو قوته وفى اســـتقامته وفكره السليم مثال للايطالى الصـــميم ولا يوجـــد مـــا يدعو الى القول بأن هناك أثرا جرمانيا فى أعماله ٠



الذرة وتحويل المياه الى عذبة

موضوع خطير يثار هذه الأيام

بقلم

الدكتور محمد محمود غالى

الطاقة الذرية واستخدامها لتحويل المياه المالحة الى مياه عذبة موضوع خطير يثار هذه الأيام فى كل البلاد العربية ، وفى رأيى انه لا يستند على اساس علمى صحيح ، ولذلك رأيت ان أتناوله بالبحث ، وكم يسرنى أن يدلى العلماء العرب المتخصصون فى المسائل الذرية بآرائهم فى هذا الموضوع الهام الذى وضحت أهميته بعد اجتماع القاهرة التاريخى للرؤساء والملوك العرب فى ١٣ يناير الماضى وقرارهم الاجماعى بضرورة الافادة فى البلاد العربية الأردن وسوريا ولبنان من روافد نهر الأردن ، ذلك انه قد عرف بطريق لا يقبل الجدل أن لاسرائيل مشروعا فى الوقت الحالى يتلخص فى رفع مياه من نهر الاردن وبحيراته الى ترعة عالية المنسوب تمر بساحل البحر ثم تصل مياهها الى صحراء النقب بمواسير من الاسمنت فتروى حوالى مائة وعشرين الف فدان جديدة تسمح بتهجير مليونين من اليهود فى العالم او اكثر بحيث يصبح سكان اسرائيل خمسة مليون نسمة .

وفى رأيهم ان هذه المياه بعد المشروعات العربية التى صدرت تصريحات بها خلال مؤتمر الرؤساء والملوك وتكونت لجان لدراستها سوف لا تكون كافية لرى هذه المساحة الجديدة ، ويجب تعويضها بذلك الخيال الجديد من مياه البحر الابيض المتوسط بعد تقطيرها بوسائل ذرية حيث ان الوسائل العادية لا تعد اقتصادية فى هذا السبيل .

والواقع انه يوجد لنهر الأردن الذى يمر فى اسرائيل ثلاثة روافد :

الحصبانى فى لبنان وثمة مشروع لعمل نفق يصب فى نهر الليطانى فى لبنان وبنياس فى سوريا ويروى أراضى فى سوريا — واليرموك فى الأردن بين الأردن وسوريا والمشروع العربى هو القيام بعمل سدود وتحويل المياه الى وادى الغور الشرقى والغربى فى الاراضى العربية والعمل على زراعتها بهذه المياه .

وقد علمت انه فى حالة القيام بتنفيذ هذه المشروعات تنقص المياه التى تحصل عليها اسرائيل فى الأرض التى اغتصبتها الى النصف .

وقد ألقى رئيس الولايات المتحدة « لندون جونسون » فى نيويورك وفى معهد « وايزمان » مؤسس اسرائيل بيانا يتلخص فى أن امريكا سوف تقوم بمساعدة اسرائيل على النهوض بابحاث الفرض منها تحويل المياه المالحة الى مياه عذبة لأغراض الرى ، وذلك بتسخير الطاقة الذرية .

وقد تلقت جريدة الاهرام من مكتبها فى نيويورك تقريرا هاما عن المعانى الخطيرة التى تكمن وراء بيان الرئيس الأمريكى ، ويذكر التقرير أن هذا البيان ليس مجرد اتفاق على القيام بأبحاث مشتركة فى مشكلة علمية وانما مضاعفاته الخفية أخطر من تلك بكثير ، وهى مضاعفات تستحق اهتمام الأمة العربية ، ولا يمكن مقابلتها بالسكوت .

وقد أبدى أحد كبار العلماء الأمريكيين يعرف شيئا عن القوة الذرية هذه الملاحظات الخاصة للاهرام :

١ — لابد من أن تعطى امريكا لاسرائيل مفاعلا ذريا ضخما ليولد قوة كهربائية لتدير مصنعا يحول المياه الملحة الى مياه عذبة .

٢ ـ ستتيح أمريكا الفرصة لعلماء اسرائيل ليتدربوا على أيدى أمريكيين على كيفية ادارة المفاعل الذرى الضخم .

٣ ـ سيتيح هذا التدريب للعلماء الاسرائيليين أن يطلعوا بتعمق خاص على التطور الذرى ، وهو أمر غير متاح للعرب فى المنطقة .

٤ ـ ونظرا لحجم هذا المفاعل وقوته لابد أن يستخدم كمية كبيرة من اليورانيوم الذى سيتحول الى « البلوتونيوم » الذى يستخدم فى انتاج الأسلحة الذرية .

ويعتبر هذا العمل من جانب جونسون انتهاكا للبيان الأمريكى الذى أعلن فى محادثات نزع السلاح فى جنيف ومن شأنه أن يساعد على وصول الأسلحة الذرية والمعلومات اسرائيل .

وتقول وكالات الانباء العالمية أن عدة علماء اسرائيليين يوجدون الآن فى الولايات المتحدة لاجراء البحوث الخاصة باستخدام الطاقة النووية لتحويل المياه المالحة الى عذبة .

وواضح ان الموضوع كله خاص باستخدام الذرة للحصول على مياه للرى من المياه المالحة ، وذلك للتوسع الزراعى فى اسرائيل ولزراعة أراضى النقب التى اغتصبتها وذلك للسماح بالهجرة على نطاق واسع بحيث كما قيل لتصبح اسرائيل خمسة ملايين نسمة عوضا عن اثنين مليون ـ ولنحصر الآن بحوثنا فى كلمتين اثنتين ـ الذرة ـ مياه الرى :

وقبل أن ندخل فى تفاصيل مياه الرى واستخدام الذرة فى الحصول عليها نشرح فى اختصار وسائل الحصول على الطاقة الذرية ، ثم نحاول التعرف عما اذا كان من الجائز استخدامها بطريقة اقتصادية للحصول على ماء عذب من الماء المالح لاغراض الرى ، وسنعلم من هذا العرض أن هذه الكلمة السحرية « الذرة » لم تستخدم ولن تستخدم فى الوقت الحاضر للحصول على مياه للرى ، وقد يكون ذلك فى مستقبل بعيد جدا ، والعبرة اليوم بما نعرفه لا بما يخبئه القدر .

وهنا يلزم لنا أن نلخص موضوع الطاقة الذرية واستخدامها اليوم لاعمال السلم لنرى هل من الجائز أن نفكر فى استخدامها للحصول على مياه للرى ؟ وهل فى أى مكان فى العالم استخدمت لهذا الغرض ؟

على أن العلماء قد توصلوا بخصوص الحصول على الطاقة الذرية الى طريقتين منفصلتين :

الطريقة الأولى : تشتت نواة الذرة وتفرقها وخروج الطاقة الدفينة فيها ، وهذا الموضوع عنيت بشرحه فى كتابى « ماذا تخبئه نواة الذرة للانسان » .

الطريقة الثانية : التحام نويات الذرات وخروج طاقة كبيرة منها ، وقد شرحت هذا الموضوع فى كتابى « الذرة ومستقبل العالم »

وفى كلتا الحالتين حالة التفرق وحالة الالتحام أو التجمع تحدث الطاقة الذرية فى الحالة الأولى من جراء فرق الكتلة بين كتلة الذرة الكبيرة المنشطرة ومجموع كتل الذرات الصغيرة التى تنتج من عملية الانشطار ، وفى الحالة الثانية تحدث الطاقة الذرية من جراء فرق الكتلة بين مجموع كتل الذرات الصغيرة التى تجمعت وكتلة الذرة الكبيرة التى تنتج من هذا التجمع والاندماج ، وهذا الفرق فى الكتلة فى الحالتين هو الذى تحول الى طاقة بمقتضى متساوية « اينشتاين » المعروفة من أن الطاقة تساوى كتلة المادة مضروبا فى مربع سرعة الضوء .

وفى الحالتين اذا حدث هذا فى ذرة كبيرة انشطرت وتفرقت أو ذرتين صغيرتين التحمتا دون أن تسرى العدوى الى غيرها من الذرات فاننا لا نكون قد حصلنا على الطاقة من مجموعة كبيرة من الذرات التى تحتوى عليها المادة المراد الحصول على الطاقة الذرية منها ، أما اذا توصلنا الى احداث سلسلة من هذا التفرق أو التجمع النووى ، بحيث اذا حدث فى أول ذرة حدث ذلك تلقائيا فى باقى الذرات من جراء جسيمات متطوعة من داخل المادة نفسها دون تدخل منا أو جهد نصرفه بعد الذى صرفناه فى شطر أول ذرة ، فان الطاقة الحادثة تكون عظيمة ومستمرة ، بل أنها تكون بحاجة الى أن نضع لها حدا ونضع فى سبيلها العراقيل والحواجز لنتحكم فيها ، وهذا ما حدث بالنسبة الى طاقة الانشطار أو التفرق ، فقد حقق الباحثون للاسف القنابل الذرية ، كما وصل العلماء الى اقامة الأفران الذرية التى تستخدم فى الاغراض السلمية ، وهذا ما حدث بالنسبة الى طاقة الالتحام أو التجمع ، فقد حقق الباحثون مع شديد الحسرة القنابل الهيدروجينية ولكنهم لم يحققوا استخدامها لاعمال السلم .

والمهم فى هذا الصدد أن العلماء يحاولون هذه السنين تسخير الطاقة الاندماجية أو طاقة الالتحام للاغراض السلمية ، وهذا الموضوع الأخير ما زال قيد البحث التجريبى من قبل العلماء الانجليز فى « هارول » الذين استخدموا الجهاز الذى اطلق عليه اسم زيتا Z.E.T.A. اختصارا للحروف Zeta وتعنى Zero Energy Thermonecular Assembly ، كذلك يدور هذا البحث التجريبى من قبل علماء الاتحاد السوفييتى الذين حققوا وحدة مماثلة فى « ارجا » ، بل توجد وحدة أخرى للامريكان Perhapsatron

وعلى العموم فان استخدام عملية الانشطار النووى للحصول على قنابل ذرية أو لبناء افران ذرية تستخدم للاغراض السلمية مسالة نجحت منذ أكثر من عشرين عاما ، وتوجد مثل هذه الافران فى مختلف ارجاء العالم فى روسيا وامريكا وكل دول اوروبا ولقد كان للعالم الايطالى « انريكوفرمى » الفضل فى بناء أول فرن ذرى فى العالم فى شيكاغو بامريكا وتطالع على اللوحة التذكارية لهذا العمل الجبار الآتى :

« فى ٢ ديسمبر سنة ١٩٤٢ أتم الانسان ولاول مرة مولدا ذريا وحقق بذلك خروج الطاقة بصفة مستمرة لاستخدامها لاعمال السلم » .

ثم توالت الافران الذرية فكان المولد « زوى » Zoé داخل قلعة شاتيون Chatillon فى ضواحى باريس وقد زرته سنة ١٩٥٠ خلال انعقاد مؤتمر الجسيمات المتناهية فى الصغر ، وفى الجمهورية العربية المتحدة يوجد مفاعل ذرى ويستخدم للاغراض السلمية .

ولا يفوتنا أن نذكر مرة أخرى أن استخدام عملية الالتحام للحصول على طاقة نووية للاغراض السلمية لم تتم بنجاح وانما تمت فى هارول وارجا لفترة لم تتجاوز واحدا على خمسة آلاف

من الثانية ، ويعتقد العلماء أنها ستكون باحدى الوسائل الآتية :

الطريقة الأولى : استخدام الهيدروجين العادى مع النظير الثالث للهليوم فينتج من ذلك الهليوم العادى وبروتونات وطاقة كبيرة .

الطريقة الثانية : اتحاد النظير الثانى للهيدروجين الديتريوم مع النظير الثالث له فينتج هيليوم ونيوترونات مع طاقة كبيرة.

الطريقة الثالثة : اتحاد ذرة من الديتريوم مع أخرى من الديتريوم ذاته وتكوين الهيليوم العادى مع خروج طاقة كبيرة .

ويقال ان الطريقة الثانية وهى اتحاد النظير الثانى مع الثالث كما حدث فى المرحلة الأولى للقنبلة الهيدروجينية هى الطريقة الناجحة حتى الآن للحصول على الطاقة ، والفارق هو أن العلماء تمكنوا من تهدئة الانفجار لمدة وجيزة جدا من الثانية الزمنية

وهنا نقف قليلا أمام هذه الأنواع الجديدة من الطاقة والتى يهتم لها العالم أجمع سواء فى وحدة « زيتا » فى هارول بانجلترا أو وحدة ارجا فى الاتحاد السوفيتى أو فى أمريكا ولنا على ذلك ملاحظات ثلاث .

الأولى : أن المرجع فى الوسائل الثلاث المتقدمة هو الهيدروجين ونظيراه الثانى والثالث ، والنظير الثانى يستخرج من الماء بنسبة ضئيلة وبوسيلة التحليل الكهربائى ، والنظير الثالث نحصل عليه أيضا من الماء ، وبعبارة أوضح ان الماء العادى عذبا كان أو مالحا المتوفر فى البحار وفى كل مكان هو المخزن الدائم لهذه الطاقة النووية الجديدة الجبارة .

الثانية : أن الطاقة التى نحصل عليها هذه المرة ، هذه الطاقة الالتحامية لا الانشطارية كبيرة جدا ، فبينما نعلم أن فى قطعة البليتونيوم ولتكن جراما لا تحول من المادة الى طاقة الى حوالى ١/٢٠ من هذا الجرام فانه فى حالة نظائر الهيدروجين المتقدمة تلتحم معظم الذرات ، بحيث أن الطاقة التى نحصل عليها عظيمة جدا بنسبة ما نقدمه من مادة .

الثالثة : انه يجب فى الطاقة الانشطارية التخلص من كثير من المواد المشعة والجسيمات الخطيرة التى تنتج من عملية الانشطار، بينما فى عمليات الالتحام تكاد لا توجد مثل هذه العناصر والجسيمات الخطيرة على الانسان .

لذلك نرجو مخلصين أن تتم هذه العمليات الجديدة فى نجاح ، وأن يصل الباحثون الى الحصول على هذه الطاقة التى لا شك ستغير وجه التاريخ ، وستخلق انسان العصر الذرى .

وأود أن أذكر القارىء أن هذا الفتح العلمى الجديد لم يتم للآن ، ولو أنه تم بنجاح وفى سهولة فاننى لا أعتقد أن الحكومة الامريكية تعطيه لاسرائيل قبل أن تستخدمه هى .. ان كل الذى أستطيع أن أتخيله أنه يجوز أن يتعاون الامريكان فى بحوثهم هذه التى لم يتم لها النجاح بعد مع هيئات علمية أخرى تكون اسرائيل طرفا فيها مع سيطرة كاملة للامريكان على كل البحوث التى تجرى فى اسرائيل أو فى غيرها وليست المسألة مسألة مياه بل مسألة تهجير .

لأن زيادة عدد السكان فى هذه المنطقة الهامة والمجاورة لوادى النيل هو كل الخطر .

ومهما تكون الكمية من المياه المراد الحصول عليها فى اسرائيل فاننى أعتقد جازما أنهم لا يلجأون للحصول عليها بالوسائل الذرية ، وأغلب الظن انهم ينتهزون الفرصة عند اثارة هذه الأزمة لانشاء محطة ذرية انشطارية كبيرة قد تتكلف المائة مليون جنيه لأغراض أخرى لأن استخدامها للحصول على ماء عذب يساوى فى نظرى طريقة التقطير القديم Distillation وهذه الطريقة كما نعلم باهظة النفقات أيضا ولا يمكن اللجوء اليها لرى الأراضى ولم نسمع أنها استخدمت يوما للرى على نطاق واسع والى القارىء حساب بسيط أطلعنا عليه من كتاب لهيئة اليونسكو بعنوان The problem of the Arid ZoneResearch

وقد ذكر فى هذا الكتاب القيم أن للحصول على الماء العذب بطريقة المكثف ستكلف لكل الف جالون من ١ر٧٥ دولار الى ٤٠./١٠٠ من الدولار وحيث أن الف جالون تساوى ٢٥٠ صفيحة ماء وتساوى ٥ متر مكعب من الماء باعتبار أن المتر المكعب يساوى ٥٠ صفيحة .

فاذا اعتبرنا الرقم الخفيض وهو أن التكلفة تبلغ ٤/١٠. من الدولار أى حوالى ١٥ قرشا للخمسة أمتار مكعبة من الماء ، فان تكاليف المتر المكعب الواحد تكون ثلاثة قروش .

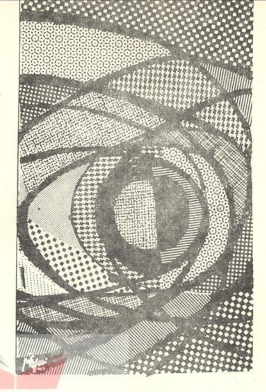
على انه من المعروف أن الفدان الواحد يحتاج لريه الى ستة آلاف متر مكعب فى العام وقد راجعنا فى ذلك صديقى المهندس الكبير على شافعى الذى كان مفتشا عاما لرى الصحارى والذى يعد حجة فى هذا التقدير وله بحوث قيمة نشرها فى الجمعيات العلمية وآخرها بحثه المنشور فى الجمعية الجغرافية فى الموضوع ذاته بعنوان « مشكلة رى الاراضى القحلة » Problem of Irrigation in Arid Zones ،ذكر المهندس العالم هذا الرقم وقدره ٦٠٠٠ متر مكعب وعلى ذلك فتكون تكلفة رى الفدان ٦٠٠٠ متر مكعب × ٣ قروش = ١٨٠ جنيها وهذا التقدير من كتاب اليونسكو ومن بحوث الاستاذ على شافعى هو تقدير لاراضى مثل كاليفورنيا فى أمريكا حيث يتوفر النفط أما فى أراضى اسرائيل حيث لا يوجد الوقود فقد تصل تكلفة رى الفدان الى ٣٠٠ جنيه وهو رقم خيالى وغير معقول

لم يبق اذن الا حل واحد فكر فيه صديقى العالم الدكتور محمد عبد المقصود النادى استاذ الطبيعة النظرية بكلية العلوم جامعة القاهرة وهو أن يكون الغرض بناء فرن ذرى كبير يصهرون بواسطته المعادن تحت الارض ، وهذه المعادن الموجودة فى جوف الأرض تولد عند صهرها حرارة كبيرة يمكن استخدامها فى عملية تكثيف المياه المالحة وايجاد مياه عذبة منها بوسائل التكثيف المعروفة .

واننى أستبعد الفكرة لصعوبتها وزيادة نفقاتها اللهم الا اذا كانت مجرد تجارب تشرف عليها أمريكا فى اراضى غير أراضيها وتكون هذه البحوث كفرع من بحوث واسعة النطاق يقوم بها الامريكان فى بلادهم . هذا رأى أذكره على علاته ولا أدين به

وبعد الذى تقدم ارجح أنهم ينوون بناء محطة ذرية انشطارية كبيرة فى اسرائيل وهذا يتعارض مع ما هو جار فى جنيف الآن من سعى للاتفاق بين الدول الذرية الكبرى أمريكا وروسيا وانجلترا على حصر تصنيع اليورانيوم للاغراض السلمية فقط ووقف تصنيع المواد المشعة لعمل قنابل ذرية منها .

هذا مجمل آرائنا فى هذا الموضوع الهام وانى أعتقد جازما أن مصر والبلاد العربية — مصر أم المدنيات — مصر ورثة بناة الأهرام والكرنك — والبلاد العربية مهد جميع الديانات لا يمكن أن يعتريها ضرر أو فناء هذه الأيام حيث وصل العالم الى أوج التقدم وحيث أسس الآن أعظم المدنيات .



حجم الفضاء وحدوده

بقلم الدكتور عبد الرحيم بدر

قد يبدو عنوان المقال غريبا جدا . فهل للفضاء حدود ؟ وهل يستطيع العلماء أن يعرفوا حجمه ؟ بل هل للفضاء حجم بالمعنى المفهوم عن الحجوم ..؟ واذا كنا نفهم بالبداهة أن الفضاء يملأ الكون كله فمعنى عنوان هذا الحديث هو اننا نريد أن نبحث فى حجم الكون وحدوده . وبالتالى ، اذ كنا نفهم بالبداهة أيضا أن الكون هو كل شىء مادى فى هذا الوجود ، كان معنى عنوان هذا الحديث ايضا اننا نريد ان نبحث فى حدود هذا « الكل شىء » .. وفى حجم هذا « الكل شىء » . وعلى ذلك سيكون « الفضاء » و « الكون » . « وكل شىء » مترادفات فى هذا البحث . لكننا مادمنا فهمنا سابقا شيئا عن الفضاء (١) فمن الأفضل أن نردد هذا التعبير لأن الحديث فى الواقع تكملة لما فهمناه عن الفضاء حتى الآن .

فهل هذا الفضاء متناه ؟ واذا كان ينتهى عند حد ، فما هو الشىء الذى يقع خلف هذا الحد ؟ هل يقع خلفه فضاء آخر ؟ واذا كان الجواب على هذا السؤال بالايجاب كان معنى ذلك أن الفضاء لا يزال يتصل والكون لا يزال يمتد . ويجب علينا عندئذ أن نبدأ البحث من النقطة التى بدأنا فيها فى الأصل ونلقى الأسئلة نفسها . فنقول ـ ما هو الشىء الذى يقع خلف هذا الفضاء الآخر ؟ وهل هو متناه ؟ وهل له حدود ؟ وما حجمه ؟ وهكذا ..

مما لا شك فيه أن الانسان ، مع ما بلغه من التقدم فى العصر الحالى ، لا يزال قاصرا عن رؤية حدود الفضاء حتى بأكبر التلسكوبات المتيسرة لديه . وليس ذلك وحسب ، بل انه لا يجد دليلا ، من علومه الفلكية ولا غير الفلكية ، يعطيه بارقة من امل فى رؤية حدود الفضاء الكونى ، لا فى المستقبل القريب ولا المستقبل البعيد . فالحديث فى هذا الموضوع اذن ، هو بحث نظرى محض لكنه يستمد قيمته من الأسس العلمية والتجارب العملية التى يعتمد عليها أثناء التفكير فيه .

ولكننا ما دمنا سنتكلم عن حجوم وأبعاد ومسافات ، فلا بد قبل الخوض فى البحث أن نتفق مع القارىء على الشىء الذى سوف نقيس به

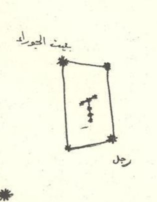
(١) العدد ٨١ من مجلة « المجلة » سبتمبر ١٩٦٣ م

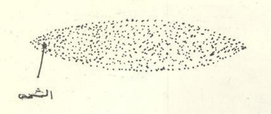
(أو ما يسميه العلماء بوحدة القياس) . وسيكون وحدة المتر والكيلو متر خارجة عن نطاق بحثنا ، لا اقلالا من شانها ، وانما لأنها صغيرة جدا بالنسبة لما نريد قياسه . وقد كان النـــاس فى الأزمنـــة الغابرة يقيسون المسافات الطويلة بالوقت الذى يستغرقونه فى قطعها . فكانوا يقولون ان البعـد ما بين اريحا والقدس ست ساعات ، والمفهوم من هذا القول أن الرجل اذا خرج من القـــدس ماشيا على قدميه أو راكبا دابته ، فانه سيصل الى اريحا بعد ست ساعات . ونحن لا نزال فى يومنا هـــذا نستعمل التعبير نفسه مع ذكر وسيلة الســـفر . فنقـــول ان المسافة من القدس الى القاهرة ساعتان بالطائرة ، والمسافة ما بين القـــاهرة والقنـــاطر الخيرية ربع ســـاعة فى القطـــار أو عشر دقائق بالسيارة ، وما الى ذلك .

ولما كانت المسافات الفلكية التى نريد أن نتكلم عنها فى هذا الحديث شاسعـة جدا ، فقـــد اصطلح الفلكيون على وحـــدة أكبر من المتـــر والكيلو متر ، وذلك بأن عادوا القهقرى الى التسمية البدائية ـ أى الى عدم ذكر المســـافة بالوحـــدات الطولية ـ وانمـــا الى ذكر الوقت الذى يستغرقه شىء ما لقطع هذه المســـافة . وهـــذا الشىء الذى اختاروه هو الضوء . فالضوء ذو سرعـة ثابتـــة معينة معروفة ، فهو يقطع فى كل ثانية ثلاثمائة الف كيلو متر (أى ١٨٦٫٠٠٠ ميـــلا) . وسرعتـــه هذه هى أقصى سرعة فى الـــكون . ويســـتطيع الضوء بناء على ذلك أن يدور حول الكرة الأرضية اكثر من سبع مرات فى الثـــانية الواحدة . وهـــو يقطع مليون كيلو مترا فى ثلاث ثوان وثلث الثانية . وعنـــدما نستعمل هذه الوحدة فى قياس المسافات فاننا لا نضطر الى استعمال ارقام كبيرة . وبناء على ذلك فليس من الضرورى ان نقول ان القمر يبعد عنا مائتين واربعين الف ميل ، بل نقـــول حسب القياس الجديد انه يبعد عنا ثانية وثلث الثانية ، لان الضوء الصادر من القمر الينا يقطع هذه المسافة فى هذا المقدار من الزمن . ونقول ايضا ان الشمس تبعد عنا ثمانى دقائق ، بدلا من أن نقول انها تبعد ثلاثة وتسعين مليون ميـــل . واذا قلنـــــا السنة الضوئية فاننا نعنى مسافة قدرهـــا ستة مـــلايين الملايين من الأميـــال ، أو تسعة ملايين الملايين من الـكيلو مترات تقريبا .

وبناء على هذه الطريقة فى القياس علينا أن نعرف بعض الحقائق الفلكية الهـــامة . ان أقرب نجـم الينا بعد الشمس ويسمى « الألفـــا الصنتورى » يبعد عنا اربع ســـنوات ضـــوئية . وفى سبيل استيعاب هـــذا القياس سنأخذ بعض النجوم التى تبدو واضحة فى السماء والتى يسهل على القارىء اكتشافها ونذكر شيئا عن ابعادها . ولتكن مجموعة « الصياد الأكبر » التى تبدو متلألئـــة فى أواسط السماء فى ليالى الشتاء . ان هذه المجموعة تحتوى على اربعة نجوم تشكل شبه مستطيل وفى وسطه ثلاثة نجوم متقاربة على خط مستقيم ، ويقوم على جانبها ثلاثة نجوم أخرى على خط مستقيم ايضا . تصنع مع الثلاثة الأولى زاوية ، فتبدو كأنها سيف الصياد (انظر الشكل) هذه النجـــوم العشرة هى الظاهرة جدا من هذه المجـــموعة الشـــتوية التى تبدو وكأنهـــا تسيطر على الســـماء ، ومن الصعب أن يخطئها القارىء اذا نظر اليها فى فصلها .

ان نجم بيت الجوزاء الشديد الاحمرار يبعـــد عنا ستمائة وخمسين سنة ضوئية ، ونجم رجـــل الأزرق يبعـــد عنا ستمائة وخمسين سنة ضوئية ايضا . أما نجم الدبران (من مجموعة الثـــور) فيبعد عنا ثمان وستين سنـــة ضوئية ، فى حـــين يبعد نجم الشعرى اليمانية تسع سنوات ضـــوئية فقط ، وعلى ذلك يعتبر من جاراتنا . ومن الصعب ان يخطىء القارىء فى تحديد الشعرى اليمانية ،





فهو أكثر النجوم لمعانا فى السماء على الاطلاق ولا يفوقه فى هذا الا بعض الكواكب .

وعلينا ان نفهم من كل سنة من هذه السنوات التى ذكرناها مسافة ستة ملايين الملايين من الأميال ، هذا اذا شئنا أن نحول السنوات الضوئية الى أميال .

على أية حال ، فبعد أن أخذنا فكرة عن ابعاد بعض النجوم المجاورة لا بأس من أن نعرف شيئا عن مجرتنا التى نحن جزء منها ، والتى تسمى « درب التبانة » . قلنا فى المقال السابق ان المجرة تتكون من عدد جم غفير من النجوم تكون متقاربة نسبيا من بعضها البعض . وهذا التقارب النسبى يعنى ان المسافة بين النجم ومجاوره بضع سنوات ضوئية فقط . وقلنا ان عدد النجوم فى مجرتنا يقارب مائة مليون نجم . وشكل المجرة بنجومها هذه لا يشبه الكرة كما قد يعن على بال القارىء ، وانما هى مفلطحة تشبه حبة العدس تمام الشبه . ويقدر قطر هذه العدسة الضخمة من الطرف الى الطرف بثمانين الف سنة ضوئية ، اما سمكها فيبلغ عشرة آلاف سنة ضوئية . وهذه الابعاد تدل على انها مفلطحة تفلطحا شديدا بعيدة كل البعد عن التكور . وشمسنا بالطبع احدى الاف الملايين من النجوم التى تتألف منها هذه المجرة . ويتوقع كل منا ان يكون للشمس موضع محترم وجيه فى هذه المجرة . ولكن الواقع ، بكل أسف ، هو غير ذلك . فهى تقع قرب الطرف معزولة منبوذة مع مثيلات لها خانهن النصيب .

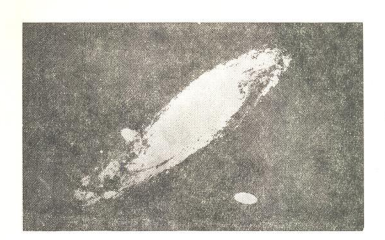
ونحن لا نرى حتى بالتلسكوبات الا القسم الضئيل جدا من نجوم هذه المجرة ، وهى النجوم القريبة منا والتى تعتبر جارات لنا . أما الغالبية العظمى فتحجبها عنا سدم فلكية . ولكى نرى موضع جسم المجرة بالذات ، علينا ان ننظر الى السماء فى ليلة صيف غاب فيها القمر . اننا سنرى خطا عريضا جدا من الضباب اللامع يقطع كبد السماء من الأفق الى الأفق . وهذا الضباب فى الواقع نجوم متراصة فوق بعضها البعض ، ولكنا نراها بهذا الشكل نظرا لبعدها السحيق عنا . وكل ما نتصور انه ذرة من الضباب هو فى الواقع نجم وقد يكون اكبر من الشمس فى حجمه . واذا تتبعنا خط درب التبانة من الشمال الى الجنوب فاننا نراه ينقسم ويتشعب الى شعبتين عند برج القوس (ويسمى أيضا برج الرامى) . انه لا ينقسم فى حقيقة الأمر ، فمجرتنا متناسقة فى شكلها العدسى ، ولكن هناك سديما فلكيا ضخما يعترض انظارنا فى هذه المنطقة بحيث يحجب عنا قلب المجرة أو جسمها ، فلا نعود نرى شيئا فى الوسط ونتصور ان فيها انقساما . ويقدر الفلكيون ان يكون مركز المجرة فى اتجاه برج القوس

اذا عرفنا معالم مجرتنا وشكلها التقريبى فعلينا ان نعرف أن اقرب مجرة الينا تبعد مليونين من السنوات الضوئية . ولا أظننى بحاجة الى تذكير القارىء بأن معنى هذا الكلام هو ان الضوء الذى يأتينا من هذه المجرة المجاورة يكون قد صدر عنها قبل مليونين من السنوات وهو يقطع فى كل ثانية مقدار ثلاثمائة الف كيلو متر (١٨٦ر٠٠٠ ميلا) .

وتسمى هذه المجرة بالذات « اندروميدا » أى المرأة المسلسلة ، لأنها تقع فى مجموعة المرأة المسلسلة ، وهى مجموعة تظهر فى ليالى الخريف فى اواسط السماء ، ويستطيع اقوياء البصر ان يلمحوها بعيونهم المجردة كبقعة غبشاء فى الليالى المظلمة . وهى المجرة الوحيدة من بين المجرات التى يستطيع الانسان ان يراها بشبه وضوح دون استعمال التلسكوب .

والفضاء الكونى على المدى الذى تراه التلسكوبات ملىء بهذه المجرات . ويبلغ عدد المجرات الموجودة فى الكون والتى تقع تحت النظر من خلال عدسات التلسكوبات الكبيرة مائة الف مليون مجرة ، أى بعدد النجوم الموجودة فى مجرة درب التبانة والمجرات التى تماثلها فى الحجم . واذا عرفنا أن عدد سكان العالم فى الآونة الحالية يزيد قليلا عن ثلاثة آلاف مليون نسمة ، وفرضنا انهم سيوزعون المجرات بالتساوى على انفسهم فسوف ينال كل فرد ثلاثين مجرة ، وسوف يبدأ الخلاف فيما بينهم على ما تبقى بعد ذلك منها .

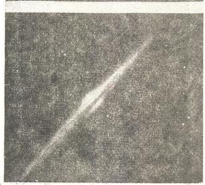
ويستطيع الفلكيون تقدير ابعاد المجرات التى يرونها فى تلسكوباتهم . وقد كان تلسكوب جبل



مجرة المرأة المسلسلة ، وتبعد عنا مليونين من السنوات الضوئية
وهى اكبر من مجرة درب التبانة



احدى المجرات الواقعة فى مجموعة الدب الاكبر
سطح المجرة العليا هو المتجه لنا .



مجرة موجودة فى مجموعة « شعر بيرينيس »
جنب المجرة هو المتجه لنا

ولسون (البالغ قطر مرآته مائة بوصة ، وكان أكبر تلسكوب فى العالم فى النصف الأول من القرن العشرين) يرى مجرات تبعد خمسمائة مليون سنة ضوئية . أما تلسكوب جبل بالومار (قطر مرآته ٢٠٠ بوصة) فقد أصبح يرى مجرات على بعد ألفى مليون سنة ضوئية .

خلاصة القول ، ان التلسكوبات ـ صغيرها وكبيرها ـ وتلسكوب جبل ولسن وجبل بالومار ، أنى دارت وفى اى اتجاه صوبت فانها ترى المجرات منتشرة فى أرجاء الفضاء . وليس من المنطقى أن نقول ان المجرات التى تبعد ألفى مليون سنة ضوئية هى نهاية الكون أو حد الفضاء الكونى ، اذ لا يوجد لدينا أى دليل يجعلنا نظن هذا الظن ، بل لا يوجد فى الواقع أى مانع منطقى من أن تستمر هذه المجرات فى انتشارها فيما وراء هذه الحدود الى مسافات لا نستطيع أن نحددها فى هذه المرحلة من البحث .

ولكى نضع النقاط على الحروف نقول ، ان تلسكوب جبل بالومار استطاع اى يرى من الكون بقعة كروية قطرها أربعة آلاف مليون سنة ضوئية (ألفان من السنوات الضوئية فى كل اتجاه) ، وهو لا يزال يرى مجرات فى كل اتجاه صوب اليه (٢)

قبة مرصد جبل بالومار
أكبر تلسكوب فى العالم



(١) ارجو الا يحاسبنى القارىء على نصف القبة السماوية الجنوبى التى لا يستطيع هذا التلسكوب رؤيتها .

اذن كيف يمكن أن نبحث حجم الكون ..؟

مما لا شك فيه أن عظمة الانسان النفسانية كانت تبلغ اوجها فى العصور القديمة والعصور المتوسطة . كان يرى انه المخلوق الوحيد صاحب العقل والذكاء والعاطفة وما يترتب على ذلك من بناء ظواهر المجتمع وأسس الحضارة . وكانت كل الدلائل التى يدركها بحواسه تدله على انه واقف فى مركز الكون ، وهل يمكن ان يكون هناك مركز آخر للكون غير البقعة التى وجد فيها ؟ فالسماء بنجومها وكواكبها وشمسها وقمرها تسير وتسير حوله اجلالا وتقديرا لمكانته ، وهو متربع على سلطان الارض وملأ نفسه الغرور • ودام الحال على هذا المنوال حتى جاء راهب اسمه كوبرنيكس وطعن هذه الكبرياء فى الصميم • قال بأن الارض هى كوكب من الكواكب وانها تابع يدور حول الشمس مثلها فى ذلك مثل عطارد والزهرة والمريخ والمشترى • فوجد الانسان نفسه بين عشية وضحاها ماشية بعد ان كان أصلا ، وتابعا بعد ان كان متبوعا ، ومتحركا بعد ان كان ثابتا ، فهوت كبرياؤه الى الحضيض . على اية حال ، فقد كان لا يزال يرجو أن تكون الشمس التى تدور حولها مركزا للكون ، وفى هذا بعض العزاء ، فالأرض بنت الشمس أولا وآخرا ، وستبقى الكبرياء محصورة فى العائلة . ولكن علم الفلك منذ القرن التاسع عشر أظهر أن الشمس هى احدى هذه النجوم العديدة فى مجرة درب التبانة ، وهى وسط ما بين النجوم فى جميع صفاتها ـ حجما وحرارة وقوة اشعاع . وليس فيها صفة واحدة من الصفات التى نستطيع أن نميزها بها عن بقية النجوم . حتى وجود الكواكب تدور حولها لم يعد ميزة لها . فعلى الأرجح أن تكون هناك أنظمة كوكبية فى ملايين الملايين من الشموس المنتشرة فى فضاء الله تعالى الواسع • وقد اكمل علم الفلك فى القرن العشرين على هذه المركزية ، وقضى على الكبرياء والوجاهة قضاء مبرما . واذا بالشمس لا توجد فى منتصف المجرة حتى ولا قريبة من المنتصف وانما هى مطروحة فى ركن منعزل من اركانها القصية . أما المجرة نفسها فهى مجرة عادية جدا كغيرها من ملايين المجرات ، ولا تتميز عنهن بأى ميزة تنفرد فيها ، ولا داعى اذن يدعونا الى الاعتقاد بانها فى مركز الكون .



القبة الموجودة الى اليمين هى قبة التلسكوب الذى يبلغ قطر مرآته مائة بوصة ، وقد كان أكبر تلسكوب فى العالم حتى نهاية النصف الاول من القرن العشرين . وتقدر الاكتشافات التى قام بها هذا التلسكوب بنصف الاكتشافات التى قامت بها جميع المراصد الاخرى فى العالم كله . فمنه عرفنا أن الكون يتمدد وفيه حددت معالم مجرتنا درب التبانة . القباب الاخرى فى الصـــورة هى لتلسكوبات أصغر

بهذا المفهوم عن وضعنا فى الفضاء الـكونى نسـتطيع أن نتقـدم فى بحث حجم الفضـاء وحدوده .

لم يكن العلماء قبل القرن العشرين يبحثـون موضوع حجم الكون ، أو حجم الفضاء ، بحثا علميا مبنيا على اسس قويمة . فلم تكن لديهـم تلك الأسس . فكانوا اذا تكلموا حول هذا الموضوع قدروا تقديرات أقرب الى التخمين . والواقـع أن « نيوتن » فى أواخر القرن السابع عشر هو الذى قدم فكرة واضحة عن الكون من حيث تنظيمـه والعلاقة بين الكتل الموجودة فيه والطاقة والزمـان والمكان (أو الفضاء) . وهذه الفكرة العامة الشاملة التى علمنا اياها نيوتن جعلتنا نعتبره « ابا الفيزياء الكلاسيكية » على مدى ثلاثة قرون من الزمن دون منازع . ولكن نيوتن يقول عن الفضـــاء ما يلى : « ان الفضاء المطلق ، بطبيعته ، ودون علاقة مع أى شيء خارجي ، يظل متشابها ثابتا أبدا » وهـــو لا يطرق موضوع حدود الفضاء أو حجمه ، ولكننا اذا كنـا سنستنتج شيئا من هذا ، فقد نفهم أن المادة فى الكون هى جزيرة فى محيط الفضاء الذى لا نهاية له .

وقد ظلت فيزياء نيــوتن الـكلاسيكية هى المسيطرة حتى أوائل القـرن العشرين حين جاء « اينشتاين » . واذا به يقدم لنا مفهوما عاما شاملا يختلف عن مفهـوم « نيـــوتن » ، ويفسر الـكون ومظاهره حتى فى الأمور التى عجز « نيوتن » عن تفسيرها . وفى نظريته هذه يشرح « اينشتاين » لنـا أن الفضاء محدب حول الكتل المنتشرة فيه ، وبثبت ذلك بتجارب ليس للطعن فيها من سبيل . هذا الفضاء المحدب فى المدى الذى نراه فيه (ولو بواسطة التلسكوبات) له خصائص تختلف كليـا عن فضاء « نيـــوتن » والفيزياء الـكلاسيكية . فيجب أن نبحث اطرافه ايضا بشكل ينسجم مع النظرية الجديدة ، ويخضع لمفاهيمها .

وقد كان تعليل « اينشتاين » لذلك منطقيـا بسيطا . فاذا كان وجود الكتل فى منطقة معينة من الفضاء يحدب هـذه المنطقة ويغير من الهندسة الفضائية التى كنا نفهمها بالمفهـوم الـكلاسيكى ، واذاكان الفضاء شيئا يمكن اسباغ الصفات عليه ــ كأن يطول ويقصر ويتحدب ويندمج بالزمان ــ اذا كانت له كل هذه الصفات ، فمن الأرجح أن تكون صفات الفضاء الكونى كله تعتمد على وجود المـادة فيه . على أية حال ، فالايمـان بفضـاء منسجم متناسـق كذلك الذى يتحدث عنه نيوتن لم يعد له مجال فى النظرية النسبية . وقد راى اينشتاين بناء على مفهوم نظريته ، أن هذه التحديات أو التلال والوديان التى تحدث فى الفضـاء نتيجـة وجود الكتل النجمية أو السدم فيه ، قد تؤدى آخـر الأمر الى تحدب الفضاء الكلي بمجمـوعه ، بحيث يصبح فى نهاية المطاف مغلقا على نفسه متنـاهى

المدى . أى أن التحديات الموضعية التى عرفناها حول الكتل ستجعل اطرافا فى النهاية تلتقى مع بعضها البعض وسوف تنفى عنه صفة اللانهاية التى اعتدنا أن نطلقها عليه فيما مضى ، وتصبح له نهاية يقف عندها . ولكننا فى الوقت نفسه لن نعرف له حدا نقول عنه هذا حد الفضاء ، لأنه سيلتوى على نفسه حيث تلتقى أطرافه ، وتختلط بعضها ببعض . ونستطيع أن نشبه الكون عند أينشتاين بالكرة الأرضية مثلا ، متناهية معروفة الحجم ، لكننا عندما نسير على سطحها لا نجد لها حدا نقف عنده ونقول هذا هو حد الأرض . والفضاء كذلك ، اذا أخذنا نسير فيه فى خط مستقيم ، فسنجد آخر الأمر اننا وصلنا الى النقطة التى ابتدأنا منها ، لأن هذا الخط الذى حسبناه مستقيما وسرنا فيه راح يلتوى بنا شيئا فشيئا مع تحدب الفضاء دون أن نشعر ، بحيث نجده قد قادنا فى النهاية الى حيث كنا . لذلك لا يمكن ان نعرف للفضاء حدا . ولهذا يجب أن نصف الفضاء بأنه متناه غير محدود . ومعنى هذا ، بلغة أخرى ، ان الذى يركب سفينة فضائية ويأخذ بالسير فى خط مستقيم فى اتجاه واحد فسيجد نفسه بعد آلاف الملايين من السنين قد وصل الى الأرض التى خرج منها .

واذا كان الفضاء الكونى متناهيا كما يقول لنا اينشتاين ، فاننا سوف نتساءل بطبيعة الحال وما الذى يقع وراء نهايته هذه ؟ سواء كان الكون أو الفضاء الكونى الذى يصفه اينشتاين كروى الشكل ، أم كان بيضويا ، أم اى شكل متناه آخر ، فما الذى يحيط بهذه الجزيرة الكونية ؟ ان اينشتاين يتركنا دون جواب . وقد نفهم من سكوته هذا أنه يقول لنا أوقفوا تفكيركم عند هذا المدى . والواقع أننا مهما أجهدنا هذا التفكير فلن نجد أمامنا الا احتمالين - الاحتمال الكلاسيكى الذى يقول بان الكون لا نهائى ، وهذا فى الحقيقة هو أحسن تخلص من التفكير فى هذه المشكلة المحيرة ، ودلالة على افلاس العقل البشرى عند بحث نقطة كهذه . فكلمة « لا نهائى » لا تدلنا على شىء الا على أن أطراف هذا الكون وحجمه أبعد من أن نصل اليه . والاحتمال الآخر هو الكون الذى وصفه اينشتاين بأنه متناه غير محدود ، وهذا يعطى مجالا خصبا للتفكير والحسابات ، ولكنه آخر الأمر يتركنا حيث تركتنا الاحتمالات الكلاسيكية .

والاتجاه الحديث عند العلماء الآن هو الأخذ برأى اينشتاين واعتبار الكون متناهيا . وقد أصبح رأيه هو الراى السائد لأنه يقوم على أساس وجهة نظر النظرية النسبية فى الموضوع ، وهى النظرية التى أثبتت كفاءتها فى حل جميع المشاكل الفلكية ، بما فى ذلك المشاكل التى عجزت عن حلها الفيزياء الكلاسيكية . وقد يكون من المفهوم من هذا الوصف أن اينشتاين يصف الكون بانه ثابت الحجم ، ولهذا حسب مسافة قطر الكون من طرفه الى الطرف الآخر فوجد انه يساوى بالأميال الرقم (٤) وأمامه ثلاثة وعشرون صفرا ، فى حين نجد أن من العلماء الآخرين من يعطى تقديرا آخر . فالعالم الفلكى البلجيكى « شارلييه » يقدر أن قطر الكون يبلغ عشرة آلاف مليون سنة ضوئية ، أو اذا شئنا أن نضع هذا الرقم بالأميال فسوف يكون الرقم (٦) وأمامه اثنان وعشرون صفرا . اى أن كون « شارلييه » أصغر من كون اينشتاين سبع مرات .

***

ولا بد لنا قبل انتقالنا الى نقطة اخرى من الحديث أن نتساءل هذا السؤال - اذا كان الكون جزيرة موجودة وسط « لا شىء » أو وسط « شىء » لا يستطيع عالم من العلماء ، بما فيهم شيخهم اينشتاين ، أن ينبس عنه ببنت شفة ، ففى أية بقعة منه تقع مجرتنا ؟ واين تقبع هذه المجموعة من النجوم التى منها شمسنا وارضنا ؟ هل نحن فى الوسط نحتل مركز صدارة ؟ أم أن المجرة تقع من الكون كما تقع شمسنا من المجرة فى موضع منبوذ ؟

قلنا فيما سبق أن عدسة تلسكوب جبل بالومار الضخم أنى دارت فانها تجد مجرات تملأ ارجاء الفضاء الذى يمكن ان تصل العدسة اليه . وقلنا ان المدى الذى ترى فيه هذه العدسة المجرات هو ألفا مليون سنة ضوئية من كل اتجاه ، ومعنى ذلك أننا نستطيع رؤية أربعة آلاف مليون سنة ضوئية من الكون . واذا أخذنا بكلام « شارلييه » من أن قطر الكون عشرة آلاف مليون سنة ضوئية فمعنى هذا ان ما نراه من الكون أقل من النصف بقليل (٤ر.) من قطره . أما اذا أخذنا بكلام اينشتاين فسيكون ما نراه من الكون مقدار ستة فى المائة (٠٦ر.) من قطره .

على أية حال ، فالسؤال لا يزال قائما . أين نحن من هذه الجزيرة الكونية ؟ لا نستطيع ان نقول اننا فى الوسط اذ لا يوجد اى دليل فلكى يشير الى ذلك • ولا نستطيع ان نقول يجب ان نكون فى الوسط لأنه لاتوجد هناك اى مميزة تتميز بها مجرتنا عن باقى المجرات ، وليس هناك أى فضيلة تتمتع بها شمسنا عن بقية النجوم ، وليس هناك من صفة مميزة تتباهى بها الأرض التى نعيش عليها عن باقى الكواكب التى يؤمن العلم الحديث بوجودها حول آلاف الملايين من النجوم • هناك مميزة واحدة فقط للأرض وهى وجودنا عليه ، وقد يكون لهذا أهميته بالنسبة لنا نحن ، لكنى لا اظن انه سيكون عاملا هاما يستوجب لاجله أن يضع الله تعالى الأرض فى مركز الكون — والله سبحانه وتعالى لم يضعها فى منتصف النظام الشمسى ، ولا وضع الشمس فى منتصف المجرة •

***

هناك احتمال ضعيف أن تكون مجرتنا فى الوسط ، وهو احتمال ضعيف جدا اذا وجد يكون بمحض الصدفة • كما أن هناك احتمالا آخر لا يقل عنه قيمة وهو ان تكون مجرتنا على الطرف من هذا الفضاء الكونى • واذا كان الأمر كذلك فاننا لا نستطيع أن نعرف هذه الحقيقة بما هو متيسر لدينا من تلسكوبات ، ولا بما سوف يتيسر فى المستقبل منها . فلو كنا فى الواقع على حافة أشعة النجوم الواقعة على جانبينا لأن هذه النجوم سوف يسير ضوؤها حسب تحدب الفضاء عند نهايته ويلتوى مع التوائه ويقع على عدسة التلسكوب . وعلى ذلك سوف نرى فى العدسة مجرات ولكنها لا تكون أمامنا انما هى فى الواقع فى ناحية أخرى غير التى ننظر اليها .

***

قلنا أن الذى نستطيع أن نفهمه من كون أينشتاين أنه ثابت الحجم ، على الأقل فهو يعطى رقما يحدد به مسافة القطر . ويجب ان نضيف الى ذلك حقيقة أخرى قالها اينشتاين بهذا الخصوص . فمع أنه قال بأن التحدب الموضعى حول الكتل الموجودة فى الفضاء يكون تحدبا يشمل الفضاء والزمان ، الا أن تحدب الفضاء الكلى يشمل الفضاء وحده ، أما الزمان فيظل فى خط مستقيم ، ولكن الفلكى الهولاندى « دى ستر » بعد دراسته لرأى أينشتاين فى هذا الموضوع قال بأن الفضاء الكونى يجب أن يكون محدبا بفضائه وزمانه ، وبهذا اجرى تعديلا طفيفا على كون اينشتاين ، وقد يكون هذه الاختلاف البسيط قليل الاهمية اذا مانظرنا اليه وحده ، ولكن « دى‌ستر » قال أيضا بأننا نستطيع أن نستنتج من معادلات اينشتاين نفسها أن الكون غير ثابت الحجم وانه يتمدد ، وطلب الى الفلكيين أن يدرسوا هذه الظاهرة . نشر هذا الكلام سنة ١٩١٧ ، اى بعد ظهور نظرية النسبية العامة بسنة واحدة .

ولكن سنة ١٩٢٩ كانت سنة هامة فى تاريخ مفهومنا عن الفضاء الكونى . ففى تلك السنة طلع الفلكى الامريكى « اودين هابل » على العالم برأى جرىء جدا يقول فيه ان الفضاء الكونى يتمدد . وقد يكون هو العالم الوحيد الذى استطاع أن يخالف أينشتاين فى رأى من الآراء . فقد قال أينشتاين بثبات حجم الكون ، أو على الأقل هذا ما فهمناه من نموذجه بصرف النظر عن تفسير « دى‌ستر » ، واذا بالفلكى هابل يصيح قائلا : « ان الكون يتمدد » .

كان هابل وزميله « هيوماسون » يعملان منذ سنوات فى فرع خاص من الأرصاد الفلكية . وهذا الفرع لم يكن مراقبة المجرات البعيدة بما لديهم من تلسكوبات ضخمة (جبل ولسون) . وانما كان تحليل طيف الضوء الآتى من هذه المجرات • ومن تحليل الطيف هذا كانا يعرفان ماذا كانت المجرات تقترب منا أو تبتعد عنا •

ولكننا قبل أن نخوض فى بحث هذه الظاهرة الهامة علينا ان نرجع قليلا الى الوراء • كلنا يعرف ان الصوت مكون من موجات فى الهواء أو تذبذبات فيه . يتحرك مصدر الصوت فيحرك الهواء على شكل موجات تنتقل الى طبلة الأذن فيسمعها الانسان . ويقول الفيزيائيون ان موجات الصوت تختلف طولا عن بعضها البعض . واختلاف الموجات الصوتية فى طولها هو الذى يجعلنا نفرق بين صوت وآخر . وكلما كانت موجة الصوت قصيرة كلما كان الصوت حادا . ونحن نعرف صوت الصرصار من صوت الثور مثلا ، لان موجات صوت الصرصار قصيرة جدا بالنسبة لخوار الثور ذى الموجات الطويلة . ومن المرجح أن يكون

القارىء قد سمع صوت صفارة القطار مرة من المرات عندما كان واقفا بالقرب من خط السكة الحديد . اذا ابتدأ القطار بالصفير وهو مقبل عليه فانه سيسمع الصفير حادا مزعجا حتى اذا مر عنه القطار بدات حدة الصفير تخف قليلا واصبح الازعاج أقل وقعا فى الأذن · اننا فى هذه الحالة قد سمعنا صفير القطار نفسه فى حالتين ــ احداهما وهو مقبل علينا والأخرى وهو يبتعد عنا · وسبب الازعاج الشديد فى الحالة الأولى أن الموجات الصوتية الصادرة من الصفارة كانت تقصر عندما كان مصدرها يقترب منا ، أما فى الحالة الثانية فانها أخذت تطول بابتعاد مصدرها عنا . والشىء الذى يمكن أن ندركه من هذه الظاهرة هو أن مصدر الموجات اذا كان يقترب منا فان الموجات تقصر ، واذا كان يبتعد عنا فان الموجات تطول .

* * *

والشىء نفسه يقال عن الضوء . فمن المعروف أن الضوء اذا مر فى منشور فانه يتحلل الى ألوان الطيف ، وهى بالترتيب : الأحمر ، فالبرتقالى ، فالأصفر ، فالأخضر ، فالأزرق ، فالبنفسجى . ونستطيع أن نرى هذه الألوان عندما تحللها الغيوم فى الشتاء ويبدو لنا قوس قزح . على أية حال ، فأطوال موجات هذه الألوان تختلف عن بعضها البعض . أطولها موجة هو اللون الأحمر ، وتقصر الموجة بالترتيب السابق حتى نصل الى اللون البنفسجى وهو أقصرها فى طول موجته .

والمحلل الطيفى جهاز يوضع فى التلسكوب ليلتقط الضوء الآتى من بعيد ويحلله . ومن المفروض أن يرمى الأشعة التى يحللها على موضع معين من لوحة فوتوغرافية تكون موضوعة خلفه ، فيلتقط صورة لألوان الطيف . ومن المفروض اذا كان الضوء آتيا من مصدر لا يتحرك بالنسبة لنا ان نجد ألوان الطيف يقع كل لون منها فى موضعه على اللوحة الفوتوغرافية . لكن اذا حدث وكان هناك تغيير فى طول الموجات فان الطيف ينزاح الى جهة من الجهات · اذا كانت الموجات قد قصرت فاننا سنجد الطيف قد انزاح الى جهة البنفسجى ، أما اذا طالت الموجات فمعنى هذا أن نتوقع أن ينزاح الضوء الى جهة الأحمر .

وكما قلنا فى الصوت ، اذا كان مصدر الموجات يبتعد عنا فاننا نتوقع أن يطول مدى الموجة واذا كان يقترب فاننا نتوقع أن تقصر الموجة · وعلى ذلك فقد اصبح فى الامكان أن نعرف من التحليل الطيفى ما اذا كان مصدر الضوء الذى نحلله يقترب أو يبتعد · ليس ذلك وحسب ، بل الآلات الدقيقة تستطيع أن تسجل مقدار انزياح الطيف ، وتستطيع أن تخبرنا عن سرعة الابتعاد أو الاقتراب .

***

وعلى ذلك الاختبار أنصب « اودين هابل » يحلل أطياف المجرات . ولما حلل أطياف أعداد غفيرة منها خرج بنتيجة لم تذهله وحده ، وانما اذهلت العالم كله . ان جميع أطياف المجرات تنزاح الى جهة الأحمر ، دون استثناء . ان أطوال الموجات الضوئية قد طالت . ان جميع المجرات تبتعد عنا . وقد يكون تعبير « تبتعد عنا » غير دقيق . فنحن لا نعرف هل هى التى تبتعد أم نحن الذين نبتعد . يجب أن نكون الآن قد أتقنا تعابير النظرية النسبية ما دمنا نتكلم عنها منذ وقت غير قليل .. ولهذا يجب أن نقول ان هناك سرعة ابتعاد بيننا وبين جميع المجرات . فكأن المجرات تنفر من مجرتنا العزيزة ــ « درب التبانة » ــ عندما علمت أنها اصيبت بوباء لا ندرى كنهه . والمصيبة فى الأمر ، أن المجرات من جميع الجهات تنفر منا . تلك التى فوقنا والتى تحتنا والتى الى اليمين والتى الى الشمال ، كل مجرة منها ، اينما كان موضعها ، بيننا وبينها سرعة ابتعاد . وقانا الله شر هذا الأمر المستطير .

ولا تقف المسألة عند هذا الحد . بل ان المجرات القريبة منا تبتعد « أو نبتعد نحن عنها بسرعات معقولة ، ولكن كلما كانت المجرة ابعد عنا مسافة زادت سرعة ابتعادها . من الأمثلة على ذلك ــ مجرات مجموعة العذراء بعدها عنا (٢٢) مليون سنة ضوئية ، وسرعة ابتعادها عنا (١٢٠٠) كيلو متر فى الثانية ، ومجرات الدب الأكبر ، وبعدها عنا (٢٦٠) مليون سنة ضوئية سرعة ابتعادها عنا (١٥٠٠٠) كيلو متر فى الثانية . ومجرات الاكليل الشمالى ، وبعدها (٤٠٠) مليون سنة ضوئية ، تهرب راكضة من الأرض ، أو الأرض تهرب راكضة منها ، بسرعة (٢١٥٠٠)كيلو متر فى الثانية . وهذه القياسات كانت بتلسكوب جبل ولسون أما التلسكوب الأكبر منه (أو على الأصح

أكبر تلسكوب فى العالم) . وهو جبل بالومار فقد سجل مجرات تبتعد بسرعة (٦٠.٠٠٠) كيلو متر فى الثانية . انها تسير بخمس سرعة الضوء . فهل تستطيع أن تتصور هذه السرعة الخارقة ، أنا نفسى لا أستطيع أن أتصورها ، وانما أستطيع أن انقلها اليك من مصادرها .

ما الذى أصاب هذه المجرات ؟ وكيف يفسر لنا « هابل » هذه الظاهرة التى كان يستعد ليفاجىء العالم بها منذ سنين ؟

الواقع ان هابل ، وأينشتاين ، وكل العلماء لو حاولوا أن يجدوا تفسيرا لهذه الظاهرة لن يجدوا غير تفسير واحد . وهو أن الكون يتمدد .. ويتمدد بسرعة خارقة . والفضاء يتسع ويتسع ، وأن الكون الثابت الذى بناه أينشتاين تقوض فى حياته . أطاح به هابل . ولكن عظمة أينشتاين وعبقريته جعلت العلماء يستعيدون ماكتبه « دىستر » حول امكانية تفسير معادلات أينشتاين بأن الكون يتمدد .

فمجرتنا اذن لا تنفر راكضة من المجرات ، ولا تنفر المجرات راكضة منها نتيجة فزع أو هلع ، أى ليس هذا الفرار هو فرار السليم من الأجرب ، انما نتيجة انتفاخ أصاب الفضاء الكونى . ومثل الكون فى ذلك مثل البالون الأرقط عندما ينفخه الطفل. ان كل بقعة سوداء على سطح البالون ستجد نفسها تبتعد عن البقع الأخرى وستتوهم أن بها جربا فرت منه الأخريات .

خلاصة القول بأن النموذج الحديث للفضاء الكونى « أو الكون » متناه غير محدود سائر فى عملية تمدد . واذا شئنا الدقة فى التفصيل نقول بأن صفة التمدد هى الثابتة التى لا مطعن فيها لأنها تقوم على اختبارات علمية يستطيع اى مرصد فى العالم أن يتحقق منها . أما التناهى وعدم وجود الحدود فهما الصفتان المرجحتان لأنهما تقومان على أساس التفكير النسبى والنظرية النسبية ـ هذه النظرية التى يسير عليها علم الفضاء وكل ما يتعلق به فى الآونة الحالية .

غير أننا يجب أن لا ننسى أثناء التفكير فى هذا النموذج ، سواء فى حجمه أو فى حدوده ، أو فى



حقل من المجرات فى مجموعة الاكليل الشمالى حوالى اربعمائة مجرة تبدو متجمعة فى بقعة من السماء لا يزيد حجمها عن حجم البدر المتكامل الاجسام المتلالئة التى تشع منها اشعاعات الى الجوانب هى نجوم وليست مجرات . بعد هذه المجرات عنا فى المتوسط تبلغ اربعمائة سنة ضوئية ومتوسط سرعة تباعدها عنا ٢١٥٠٠ كيلومتر فى الثانية .

تناهيه ، أو فى تمدده ، أننا كنا نستعمل سرعة الضوء مسطرتنا التى نقيس بها . فكنا نقيس المسافات بالسنة الضوئية . فاذا قلنا بأن تلسكوب جبل بالومار يرى مجرات تبعد ألفى مليون سنة ضوئية ، فاننا نفهم من هذا ـ كما مر فى الشرح السابق ـ بأن الضوء الذى نراه فى عدسة التلسكوب يكون قد صدر عن هذه المجرات قبل ألفى مليون سنة . ومعنى هذا الكلام أننا نرى هذه المجرات ونحكم على موضعها ونعرف شكلها كما كانت قبل ألفى مليون سنة . وكذلك المجرات التى تبعد عنا مليون سنة ضوئية فاننا نراها بالشكل الذى

كانت فيه قبل مليون سنة وهكذا . ان بعد المجرات عنا بالسنوات الضوئية لا يدلنا على مسافة وحسب بل يدلنا على الوقت الذى نراها فيه . اذن فقد كنا فيما ذكرناه نتكلم عن المجرات الموجودة فى أطراف ما نرى من الكون فى وضعها الذى كانت فيه قبل هذه المدة السحيقة من الأزل . اما ما الذى حدث لهذه المجرات فى هذه الآماد فلن نستطيع أن نعرف ، وليس هناك وسيلة أخرى للمعرفة . ان الضوء الذى أعتمدنا عليه هو أقصى سرعة موجودة فى الكون (وهذا ما تقرره النظرية النسبية) وليس هناك من وسيلة أسرع منها يمكن ان تخبرنا عن هذه الاجرام المنتشرة فى فضاء الله تعالى الواسع .

***

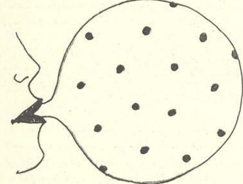
وعلى ذلك فاننا عندما ننظر الى المجرات فاننا نرى تاريخها . فالتى تبعد عنا عشرة ملايين سنة ضوئية نرى تاريخها قبل هذه المدة ، والتى تبعد عنا ألف مليون سنة نرى تاريخها قبل هذه المدة من الزمن . وهكذا . فالكون من الناحية الزمنية مفكك الأوصال . والنظرية النسبية هى التى استطاعت أن تخلط الماضى بالحاضر بالمستقبل فى معالجتها المنطقية السليمة لظواهر الكون .

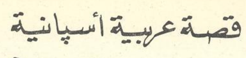
على أية حال ، فلا يزال السؤال قائما : ماذا تم فى هذه المجرات البعيدة ؟ ألا يحتمل أن تكون قد حطت عصا الترحال ووقفت فى موضعها الذى كنا نراها فيه ؟ ألا يحتمل أن تكون نجومها قد أنفجرت وتحولت الى سدم ؟ ألا يحتمل أن تكون قد اختفت بشكل من الأشكال ، ومع ذلك فنحن لا نزال نراها ..؟

كل هذه الأسئلة هى مجرد تصورات أو تخيلات لا اكثر ، ولكن الرأى المأخوذ به الآن هو انها لاتزال فى ابتعادها تحث السير . حتى لوكان الامر كذلك .. فيجب أن نعدل المسافات التى تفصلها عنا . أن أبعد المجرات التى تبعد ألفى مليون سنة ضوئية والتى تتباعد عنا أو نتباعد عنها بسرعة تبلغ خمس سرعة الضوء ـ اذا كانت تسير بهذه السرعة منذ ألفى مليون سنة ـ فيجب ان يكون بعدها الآن الفين وأربعمائة مليون سنة ضوئية . وهكذا نجد انفسنا نرى تاريخ المجرات ، ونضطر الى التنبؤ بحاضرها لأن حاضرها مستقبل لنا .

ان العلم الحالى لا يحلم برؤية أطراف الكون أو حدوده ، فهى أبعد من أن يصل اليها العقل البشرى المحدود . وكل من حاول أن يبحث فى هذا الموضوع مجرد بحث فقط يجد نفسه يتكلم بلغة غريبة عن المفاهيم العادية . فالسنة الضوئية التى تبلغ ستة ملايين الملايين من الأميال تصبح عنده أصغر وحدة يستطيع أن يتكلم بها . وسيجد أن آلاف الملايين من هذه الوحدة هى التعبير العادى ، وسيجد أيضا أن الحاضر والمستقبل والماضى هى مجرد تعابير نسبية ، انما هى فى واقع الأمر تختلط ببعضها اختلاط الماء والخمر . وزيادة البحث فى هذا الموضوع سوف تريه أن الزمان والمكان وحدة واحدة يندمجان أندماجا غريبا .. وقد تظهر لنا هذه الوحدة على شكل فضاء أو قد تظهر لنا على شكل زمان . وسيرى أيضا أن الفضاء يتحدب والزمان يتحدب ، ويعرف بعد ذلك كله أن الكون الذى يعيش فيه هو الكون الأحدب .

البالون الارقط اثناء انتفاخه تتوهم كل بقعة فيه أن جميع البقع الاخرى تفر منها





ربح الأصدقاء

بقلم : ميجيل ثرفانتس سافدرا
ترجمة : الدكتور الطاهر احمد مكى

*** تمهيد :**

كتب « ثرفانتس » ، قمـــة الأدب الأسبانى فى مختلف عصوره ، القصة بكل أنواعها ، ولكن روايته الخالدة دون كيخوته دى لامنتشا حجبت ماعداها .

وقد تناول العبقرى الاسبانى بالدراسة الواسعة ، الأسبانيون والأوزبيون والامريكيون على الســواء : تناولوا انتاجه بالتحليل ، وحياته بالمتابعة ، ولكن العنصر العربى فى أدبه لم يدرس بعد ، لم يدرسه الاسبان لانهم يأبون الا أن يظل ثرفانتس أديبـــا اسبانيا خالصا ، متجاهلين الاسس العـــربية التى قامت عليها نهضة الادب الاسبانى فى عصره الذهبى، ولم يدرسه الاوروبيون والامريكيون لانهم خـــلال مامر من الزمن ، فى الفتـــرة التى ازدهرت فيهـــا دراسات « ثرفانتس » ، كان واقع العرب مريضـــا مرا ، فلم يكن هؤلاء ينظرون اليهـــم الا من خـــلال حقدهم المغـــرض ، متجاهلين هذا الاثر الواضح فى شموخ واستعلاء !

واذا أنا أتابـــع أدب ثرفانتس فى أقاصيصه القصيرة ، وقعت عينى على واحدة منها ، أحسســت للوهلة الاولى أنها ليست غريبة على ، وعندما رجعت بذاكرتى الى الوراء البعيد، تذكرت أنها شبيهة بواحدة من قطع الاملاء التى أملاها علينا « سيدنا » فى كتاب القرية منذ ربع قرن ، مع اختلاف بسيط فى وقائعها فبطل القصة العربية شيخ محنك ، وأحداثها جرت ابان فتح «الاندلس» أما بطل قصة ثرفانتس فسيدة، ومسرح أحداثها « لشبونة » ، ولشبونة كانت ذات يوم ثغرا عربيا مزدهرا .

ولست أدرى من أى مرجع عربى ، أو كتاب محدث نقل فقيه القرية القصة العربية ، التى أملاها علينا ، كمـــا لا أدرى اذا كان ثرفـــانتس قد التقط القصـــة العربية – وليس ثمة شك فى أنه التقطـــها – من أفواه عامة الاسبان ، وكانت أقاصيص الفروسية العربية وحكاياتها ملء وجدانهم وهو ما اليه أميل ، أم أنه التقطها من العرب ابان اقامته فى الجزائر ، وقد عاش فيها زمنا ، وكانت الجـــزائر واحدة من أولى الاقطار العربية التى اتخـــذها المطرودون من عرب الاندلس وجهة لهم بعد اخراجهم من « اسبانيا» وقصة ثرفانتس بعد ذلك ، معروضة فى ترجمـــة أمينة دقيقة ، لا تصرف فيها ، لان كثيرا من جملها هى تعابير عربية أصيلة ، كما انها تحت يدى من قد تواتيهم الفرصـــة ، ليقارنوها مع النص العربى الاصيل ، ويدرسوا مابين النصين من أوجه الاتفاق أو الاختلاف ، ومبعثـــه ومراميه .

*** القصة العربية :**

واضح أن ما سأورده من القصـــة العربيـــة ليس هو نصها الكامل ، وانما بقايا شاحبة لذكريات بعيدة ، لصقت فى ذاكرتى منذ الطفولة ، وقد محت أحداث الزمن منها كثيرا ، وبقى منها القليل ، ولكنى

أكاد أزعم لنفسي وأنا مطمئن ، أن أغلب الجمل التي سأوردها ، هي مماجاء في نص القصة العربية بلا تحوير ، فقد كان لها اذ ذاك في حنايا عقلي رنين اعجاب ، جعلني أحفظها عن ظهر قلب ، كما أن روايتي لها أوردت خطوطها الرئيسية كاملة ، ولمن شاء بعد ذلك ، وأنا بعيد عن مكتبتي وعن أية مكتبة عربية أخرى ، أن يراجع نصها فيما يتوهم من مظان الادب العربي في العصر الوسيط .

***

« يحكى أنه في ابان فتح الاندلس ، كان شيخ عربي يتفيأ ظلال أشجار البرتقال في بستان له ، حينما اقتحم عليه داره شاب هلع يصيح : عائذ بك من مطاردة ، مستجير بك من ثار ، فأمنه الشيخ على نفسه ، واستمع لقصته :

« قال الشاب : انه التقى في طرف المدينة مع شاب آخر ، وحدثت بينهما ملاحاة ، فما كان منه الا أن استل سيفه وقضى عليه ، ثم تسلل هاربا قبل أن تفتك به الجموع التي أقبلت لترى الحادث !

فصحبه الشيخ الى حجرة آمنة ، وهدأ من روعه ، وأمنه على حياته وطلب اليه أن يبقى فيها ، حتى اذا ما أقبل الليل استطاع أن يغادر المدينة تحت جنح الظلام آمنا !

ولم يمض من الزمن غير أقله ، حتى أقبل أربعة رجال يحملون بين أيديهم شابا قتيلا مضرجا في دمائه ، كان ابن الشيخ الهرم صاحب البستان وقال حاملوه ان شابا غريبا عن المدينة ، التحم معه ، وأنهى حياته بسيفه ، فلم يخالج الاب المكلوم شك ،في أن المستجير به ، هو الذي أودى بحياة وحيدة ، ولكنه كظم غيظه،واستجمع صبره ، وأهل ابنه للدفن ، وتلقى عزاء الاقارب وسلوان الاصدقاء، دون أن يفقد حلمه أو يضعف ايمانه ، فلما جن الليل تقدم الى الشاب في ثقة المطمئن الى قضاء الله ، الراضي بقدره ، وقال له : يا هذا ! .. لقد مزقت قلبي ، وفتت كبدي ، وأوهنت مني العزم وأضعفت القوى ، فقتلت وحيدي ، تكأتي في شيخوختي ، وسلوتي في وحدتي ، وامتداد حياتي اذا ما فجأني الموت ، ولكنني لن أنكث وعدا قطعته ، ولن أتراجع في أمان منحته ، وحسبك ــ عافاك الله ! ــ أن تفارق داري ، وأن تختفي عن ناظري ، وأن تفتنم الظلام ، لكي تفارق المدينة آمنا ، واليك هذه الدراهم ، تعينك في رحلتك ، وبها تقيم أود حياتك زمنا ، اذا ما افتقدت العمل أو القرى أو المضيف !

*** القصة الاسبانية :**

حدث ذلك في الليلة الاولى التي دخلت فيها لشبونة ، كنت أتجول في واحد من شوارعها الرئيسية ، باحثا عن فندق أفضل من الذي نزلت فيه ، مارا بمكان ضيق غير نظيف ، فاصطدمت مع برتغالي ملثم ، أزاحني عنه في شدة قوية ، حتى أنني استلقيت أرضا ، فأثار هذا الاعتداء غضبي ، فتركت مهندي يثار لي : سللت حسامي ، وانتضى البرتغالي سيفه في شجاعة أنيقة وجرأة ، وكانت ليلة عمياء ، وقدر أكثر عمى ، وعلى هدى من حظي الافضل وبدون أن أعرف الى أين ، وجه القدر طرف سيفي الى عين خصمي ، فوقع على ظهره تاركا جسده على الارض ، بينما ذهبت روحه الى حيث يعلم الله . وبدا لي الخوف مما صنعت فوجمت ، ورأيت نجاتي في الهروب ، أردت ذلك ، ولكني ما عرفت الى أين ، الا أن همسات الناس الذين بدوا ، وكأنهم على وشك الحضور وضعت في قدمي أجنحة ، وفي خطوات تائهة عدت الى أول الشارع ، باحثا عن مكان أختفي فيه ، أو ركن أنظف فيه سيفي ، حتى اذا ما أصابتني العدالة ، لا تجدني مع شواهد تشير الى جرمي .

واذ أنا أجري دوخان من الخوف ، رأيت نارا في بيت كبير ، فألقيت بنفسي فيه دون أن أعرف لاى هدف ، وجدت بهوا منخفضا مفتوحا ، رائع التجميل ومددت خطوي فدخلت قاعة أخرى ، كانت هي أيضا جميلة الزخرف ثم قادني الضوء الذي كان يبدو في غرفة ثالثة الى حيث وجدت سيدة مستلقية على فراش وثير ، فاعتدلت جالسة في قلق، وسألتني من أنا ؟ وعم أبحث ؟ والى أين أذهب ؟ وبمثل هذا الاحترام القليل أجبتها :

ــ سيدتي : على هذه الاسئلة الكثيرة لا يمكنني أن أجيبك بأكثر من القول : انني رجل غريب ، ترك فيما أعتقد رجلا آخر مقتولا في هذا الشارع ، وهو أمر فيما أحسب أنا ، يرجع الى سوء حظه وتجبره أكثر مما يرجع الى ، فأرجوك بحق الله ، وبحقك

أنت ، أن تنقذيني من صرامة العدالة ، التي تلاحقني فيما يبدو ٠

ـ أقشتالي أنت ؟

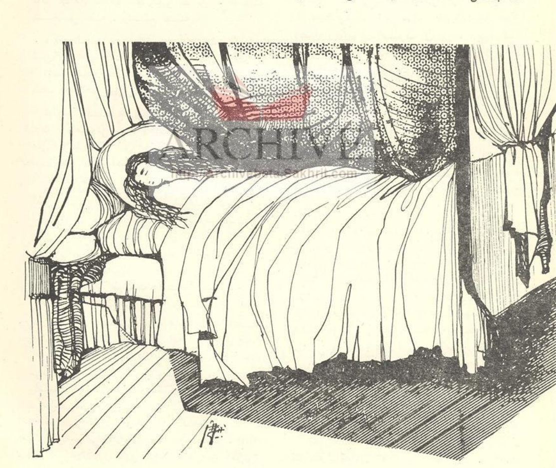
ـ لا ياسيدتي ، أنا أجنبي ، ومن بعيد جدا عن أرض هذا الوطن ٠

ـ حتى ولو كنت قشتاليا ألف مرة ، فسأنقذك اذا استطعت : اصعد فوق هـذا السرير ، وادخل تحت البطانية ، واجلس في تجويف تجده هناك ولا تتحرك ، فاذا جاءت العدالة احترمتني ، وصـدقت ماأقول لها ٠

صنعت كما أمرتني ، رفعت البطانية ، ووجدت تجويفا انحشرت فيه ، وكتمت أنفاسي ، ودعـوت الله بأفضل ما استطعت ، واذ أنا في هذا الكرب العظيم ، دخل خادم الـدار وهو يقول فيما يشبه الصياح :

سيدتي : قتلوا سيدي (دون دوارتي) وهـم يحملونه الى هنا ، لقد أمضـاه سيف فأصابه في العين اليمنى وشـقها كلها ، ولا يعرف له قاتل ولا سبب الخصام ، حتى ولم يكد يسمع للسيوف صليل ، وانما يقول غلام انه راى رجلا دخل هـذا البيت هاربا .

وأجابت السيدة قائلة : من غير شك لابد أن يكون هو القاتل ، ولن يستطيع الافلات،واحسرتاه ! كم خشيت أن أرى ابني يؤتى به ميتـا ، فلم يكن ممكنا أن يرجى من سيره الغوى سوى الشر !



في هـــذه اللحظة ، أحضر الميت أربعة رجال يحملونه على أكتافهم ، فوضعوه على الارض بين يدى الام الحزينة ، التى أخذت تولول فى صوت فاجــع ٠٠ يا للثار ! كيف يدفع بنفسه الى حتفه ، ولكــن الوفاء بوعدى لا يســـمح لى بأن أجيبك الى مرادك ، ومع ذلك ، فوا ألماه ! كم ضايقتنى !

***

تصوروا حال قلبى ياســادة ، وأنا أسمع صياح الام المرزوء ، لقد بدا لى أن وجود ولدها الميت قــد وضع فى يدها ألفا من طرائق الموت لتنتقم منى ، وكان من البيــن الواضح ألا مفر من أن تتصورنى قاتل ولدها ، ولكن ماذا كنت أســتطيع أن أفعل حينئذ سوى السكوت ، والامل فى نفس اليــأس ، وبخاصة عنــدما دخلت العدالة المخدع ، وسألت السيدة فى أدب : جاء بنا الى هنــا قول غلام يزعم بأن قاتل هذا السيد ، دخل هذا البيت ، فتجرأنا على الدخول ٠

كنت خــلال ذلك أسترق السمع ، وأصغى الى أجــوبة الام الحزينة ، التى ردت ونفسـها طافحة بشجاعة كريمة ، وشفقة مسيحية ٠

ــ اذا كانذلك الرجل قد دخل هذا البيت ، فانه على الاقل لم يأت الى هذه القاعة ، فابحثوا عنه فى غيرها ، ولو أننى أضرع الى الله ألا تجدوه ، فما أسوأ أن يعالج الموت بالموت ، وبخاصة اذا لم يكن الضر مقصودا ، فانصرفت العدالة للبحث فى بقية البيت ، وعادت الى الارواح التى كــانت قد فارقتنى ثم أمرت السيدة بأن يرفعوا أمامها جثة ولدها ، وأن يكفنوه ، ثم أشارت بدفنه ، كما أمرت بأن يتركوها وحيدة ، لانها ليســت مستعدة لاستقبال الكثيرين الذين جاءوا ليقدموا لها التعــازى والسـلوان من الاقرباء والاصدقاء والمعارف ، وبعدذلك دعت خادما لها ، كانت فيما يبدو أكثر من تثق فيها ، فهمست فى أذنها ببعض الكلمات ثم ودعتها ، وأمرتها بأن تغلق البــاب وراءهــا ، فصــنعت ما أمرت ، بينما جلست الســيدة على السرير ، ومست البطانية ، وفيما يبدو وضعت يدها فوق قلبى ، وهو يخفق فى سرعة ، فدل ذلك على ما اعتــراه من الخوف ، فلما رأت ذلك ، قالت لى فى صوت خافت مكلوم : يارجل كائنا من كنت ، قد رأيت أنك أزلت أنفاس صدرى وأذهبت نور عينى ، وأخيرا الحياة التى كنت أرتكز عليها ، ولكننى رأيت أن ذلك حدث بدون قصدك ، فأريد أن ينتصر وعــدى على انتقــامى ، والــوفاء بالعهد الذى قطعته لك ، بتحريرك عندما دخلت الى هنا ، والان عليك أن تصنع مايلى : ضع يديك فوق وجهك ، حتى اذا غفلت ففتحت عينى لا تضطرنى الى أن أعرفك ، واخرج من هذا المخبأ واتبع خادما لى ستأتى الى هنا ، وسوف تقودك الى الشارع وتعطى لك مائة درهم من الذهب ، تيسيرا لامرك ، وأنت لست معروفا هنا ، وما فيــك من دليل ينم عليك ، واحتفظ برباطة جأشك ، لان الافراط فى القلق يدل عادة على المجرم !

***

ثم جاءت الخادم فخــرجت من وراء القمــاش مغطيا وجهى بيدى ، وانحنيت لها شاكرا ، وقبلت قدميها عدة مرات ، ثم قفوت اثر الخادمالتىأخذتنى من ذراعى توا صامتة ، ومن باب خلفى للبستان ، وتحت جنح أستار الظلام ، أفضت بى الى الشارع ، ولما وجدت نفسى هناك ، كان أول همى أن أغسل سيفى ، وفى خطى مطمئنة انتهيت عفوا الى شارع رئيسى ، فاهتديت الى فنــدقى ، واقتحمته كأن لم يحدث لى خير ولا شر ، ثم قص لى صاحب الفندق مصيبة السيد القتيل من قريب ، وبالغ فى تمجيد أسرته ، وفى اطــراء طباعه الجريئة ، التى ربما تكون قد أوجدت له عدوا خفيا قاده الى مثل هــذه النهاية ٠

قضيت تلك الليلة فى حمد الله على آلائه ، وفى اطراء تلك السيدة الشجاعة ، العجيبــة الاخلاق ، الصلدة الصبر ، المنقطعة النظير ، المسماة « دنيا يعقوبة » ، ثم غدوت الى النهر مبكرا ، فوجدت فيــه زورقا حافلا بأناس ، يريدون أن ينتقلوا الى سفينة كبيرة راسية فى « سان جان » ، على وشك أن ترحل نحو جزائر الهند الشرقية،فعدت الى فندقى،وبعت بغلتى لصاحبها ، وأغلقت قبضة يدى عــلى كل ما حدث ، وعدت الى النهر والزورق ، واذا بى فى اليوم التالى خارج المرسى ، على ظهر السفينة الكبيرة أشرعتها مرسلة للريح ، سالكة طريقها نحو ماكانت تريد ٠٠!



فن الحب

تأليف : اريك فروم

عرض : فؤاد كامل

Frich Fromm The art of Lovving

New York, Pantham House 1963

اريك فروم محلل نفسانى ولد بفرانكفورت فى ألمانيا عام ١٩٠٠ ، ونال درجة الدكتوراه فى علم النفس من جامعة هيدلبرج سنة ١٩٢٢ ، وحصل على الجنسية الأمريكية سنة ١٩٤٠ ، وأصبح منذ عام ١٩٥٢ أستاذا لعلم النفس فى الجامعة الوطنية بالمكسيك .

وتأتى أهمية (اريك فروم) من عنايته بتحليل عوامل الانحلال فى المجتمع الغربى الحديث ، ومن دراساته العميقة للنفس الانسانية من حيث صلتها بالمجتمع ، ومن تعديلاته التى ادخلها على التحليل النفسى كما وضعه فرويد .

وقد نشر (اريك فروم) كتابا صغير الحجم لا تزيد صفحاته عن مائة وعشرين صفحة تحت عنوان «فن الحب» The art of Loving عرض فيه نظريته فى الحب ، وقدم تشخيصا لأسباب انحلال الحب فى المجتمع الغربى الحديث ، ولهذا رأيت أن أقدم له موجزا وافيا للقارىء العربى لعله يهتدى به فى فهم موقف الانسان المعاصر من نفسه ومن الآخرين .

كل نظرية فى الحب ينبغى ان تبدا بنظرية فى الانسان والوجود الانسانى . واذا كان الانسان يتبدى لنا لأول وهلة على أنه جزء من الطبيعة ، الا أننا لانلبث أن نرى أنه يتعالى عليها ويتجاوزها باستمرار ، وفى هذا موضع الاختلاف بينه وبين سائر الكائنات . الانسان هو « الحياة الواعية بنفسها » انه فى وعى بنفسه ، وبالآخرين ، فى وعى بماضيه ، وبامكانيات مستقبله ، فى وعى بحياته القصيرة ، وبأنه ولد على غير ارادته ، وسيموت على الرغم منها ، وأنه قد يسبق من يحبهم فى الرحيل عن هذا العالم ، وقد يسبقونه .. انه فى وعى بعزلته وانفصاله ، وبعجزه حيال قوى الطبيعة والمجتمع ، وبقصوره ازاء كل ما يجعل وجوده سجنا لاسبيل الى احتماله . والانسان السوى يسعى الى التحرر من هذا السجن ويحاول أن يتصل بالآخرين وأن يتحد – بصورة و بأخرى – مع العالم الخارجى .

والوعى بالانفصال يولد احساسا بالقلق ، بل انه مصدر كل قلق . والانسان يشعر بحاجة

ملحة الى التغلب على انفصاله ، والخروج من سجن عزلته . والفشل المطلق ، فى تحقيق هذا الهدف معناه الجنون • المشكلة واحدة لأنها نابعة من الموقف الانسانى ، أما الحلول فمتعددة • قديكون الحل بعبادة الحيوان ، أو بتقديم القرابين الانسانية أو بالقتال والغزو ، أو بالاغراق فى الترف ، أو باللجوء الى الزهد والتقشف ، أو بالعمل الدائب ، والابداع الفنى ، أو بحب الله ، أو بحب الانسان ، وتاريخ الدين والفلسفة هو تاريخ تلك الحلول ، ويتوقف الجواب دائما على شعور المرء بفرديته •

وكما أن احساس الطفل بالانفصال يتلاشى حين تحتضنه الأم وتقدم له ثديها ، فان الجنس الانسانى كان يشعر فى طفولته باتحاده مع الطبيعة ، وبأنه شيء واحد مع الأرض وسائر الكائنات ، وماعبادة الحيوان وتأليهه الا مظهر من مظاهر طفولة الجنس البشرى • وكلما ارتقت الانسانية اصطنعت وسائل أخرى للتغلب على عزلة الانسان وانفصاله عن الطبيعة وعن اخوانه من بنى البشر • ومن هذه الوسائل كافة حالات النشوة Orgiastic States التى يلجأ اليها الانسان من طقوس دينية وفنون ، ومن ألوان الخدر المختلفة ، ومن ممارسة الجنس ٠٠٠٠ الخ ، ذلك أننا فى حالات النشوة والسكر نغيب عن العالم الخارجى ، وباختفاء العالم الخارجى ينتهى الشعور بالعزلة والانفصال • بيد أن هذه الوسائل لايمكن أن تكون قضاء تاما على الشعور بالقلق والوحدة ، اذ انه بانتهاء النشوة يتولد القلق من جديد • ولهذا أيضا لايكون الاتصال الجنسى ان لم يكن ناشئا عن الحب وسيلة من وسائل التغلب على القلق ، بل انه يزيد من هذا الشعور ، لأن الجنس حين يخلو من الحب لايستطيع أن يعبر الهوة التى تفصل بين شخصين •

والتجانس مع الجماعة حل آخر ، لأن التجانس معناه التشابه والاتصال • والنظم الاستبدادية تستخدم الارهاب والضغط لكى يتم هذا التجانس أما النظم الديموقراطية فتلجأ الى الايحاء والدعاية ، وكل ما بين النظامين من اختلاف ، هو أن الفرد يستطيع أن يستعصى على التجانس فى النظم الأخيرة ولكنه لايستطيع ذلك فى النظم الأولى الا اذا قرر الاستشهاد • والحقيقة أن الناس يريدون « التجانس » ويميلون اليه بطبعهم ، أكثر من أن يكونوا مرغمين عليه •

والنشاط الابداعى حل ثالث ، لأنه يحقق الاتحاد بين الفنان ومادته التى يستقيها من العالم الخارجى

بيد أن هذه الحلول جميعا اما أنهـا وقتية أو زائفة ، أو شخصية • والحل الحقيقى الوحيد هو الحب •

الحب هو الاتحاد بين شخصين على أساس احتفاظ كل منهما بتكامل شخصيته وفرديتها •

والحب قوة ايجابية فى الانسان ٠٠ قوة تحطم الجدار الفاصل بين الانسان والآخرين ، والمفارقة الكامنة فى الحب هى أنه بالحب يصبح الاثنان واحدا ، ومع ذلك يبقيان اثنين .

والحب قائم على البذل والعطاء ، ومعناه هو ان تمنح نفسك للآخر ، وليس معنى ذلك أن تضحى بحياتك ، بل أن تعطى ماهو حى فيك • تعطى اهتمامك ورعايتك ، سرورك وحزنك ، معرفتك وفهمك .. وبذلك تثرى الآخر ، وتزيد من شعوره بالحياة ... فالشراء ليس معناه أن « تملك » كثيرا بل أن « تعطى » كثيرا • وفى الحب لايعطى المرء لكى يأخذ ، بل يعطى لمجرد العطاء •

وخلاصة القول أن « الحب قوة تولد حبا ، والعجز هو عدم القدرة على توليد الحب » وعلى هذا فان قدرة الانسان على الحب بوصفه فعلا من أفعال البذل والعطاء تتوقف على نمو شخصيته وتكاملها ، كما تتوقف على مستوى يكون فيه الانسان قد تغلب على نرجسيته ، وعلى رغبته فى استغلال الآخرين لمنفعته الخاصة ، ويكون قد بلغ فيه الايمان بقواه الانسانية ، والاعتماد عليها فى الوصول الى أهدافه •

ولابد أن تتوافر أربعة عناصر أساسية للحب لكى يزدهر وينمو هى : الرعاية والمسئولية والاحترام والمعرفة •

فليس من الممكن أن تحب شخصا أو شيئا دون أن ترعاه وتعنى به •

وهذه الرعاية تتحول الى شعور بالمسئولية عمن نحب •

والاحترام معناه القدرة على أن ترى من تحب « كما هو » ، أى أن تكون على وعى بفرديته الفريدة ، كما يقتضى اختفاء الاستغلال ، ولاينمو الاحترام الا بالحرية والاستقلال ، فالحب « ابن الحرية » كما تقول أغنية فرنسية قديمة •

وأنت لاتستطيع أن تحترم من تحب الا اذا « عرفته » فالمعرفة لازمة للحب • وليس الحب فى نظر اريك

فروم ـ علاقة بشخص معين ، وانما هو موقف ، واتجاه للشخصية يحدد صلة الانسان بالعالم ككل، وحين يحب الانسان شخصا واحدا فحسب بحيث لايكترث لغيره من الناس ، فان هذه العلاقة لاتسمى حبا ، وانما تسمى ارتباطا أنانيا ويكون الحب فى هذه الحالة أنانية مضروبة فى اثنين لاغير . أما اذا احببت شخصا ما حبا حقيقيا ، فاننى أحب الناس أجمعين وأحب العالم ، وأحب الحياة ، وأحب نفسى.

واذا كان الحب قدرة تتسم بها الشخصية الناضجة المتكاملة ، فانه يلزم عن ذلك أن قدرة الحب فى الفرد الذى يعيش فى مجتمع ما تتوقف على تأثير هذا المجتمع على شخصية الفرد العادى . فهل يساعد تركيب المجتمع الغربى على نمو هذه القدرة ؟ يجيب اريك فروم على ذلك بالنفى .

ذلك أن المجتمع الرأسمالى يقوم على مبدأ الحرية السياسية من جهة ، وعلى مبدأ السوق The Market بوصفه منظما للعلاقات الاقتصادية ، وبالتالى للعلاقات الاجتماعية من جهة أخرى . والسوق نوعان سوق السلع ويحدد الظروف التى يتم بمقتضاها تبادل السلع ، وسوق العمل الذى ينظم الحصول على العمل وبيعه ، والأشياء النافعة والطاقة الانسانية تتحولان فى نهاية الأمر الى سلع تتحكم فى تبادلها كما هو معروف نظرية العرض والطلب بيد أن الرأسمالية فى المجتمع الغربى الحديث قد تطورت بصورة كان لها تأثير خطير على شخصية الفرد العادى. فقد شاهدناها فى الاجيال الاخيرة زيادة فى تركيز رءوس الاموال ، بحيث اختفت رءوس الاموال الصغيرة لتحل محلها الاحتكارات الضخمة. وانفصل أصحاب رءوس الاموال المستثمرة فى تلك الاحتكارات عن المديرين الفنيين الذين يديرون تلك الاحتكارات وهذه الفئة الجديدة فئة المديرين ـ تعمل من جهتها على التوسع وبسط النفوذ عن طريق تدعيم النظام البيروقراطى . ومع زيادة تركيز رأس المال ، وظهور بيروقراطية المديرين القوية ، تطورت حركة العمال وتركزت فى نقابات ضخمة ، وبوجود هذه النقابات لم يعد العامل يساوم بنفسه على عمله ، بل أصبحت النقابة هى التى تقوم عنه بهذه المساومة ، والنقابات أصبحت هى نفسها تحت سيطرة بيروقراطية قوية تقف وجها لوجه أمام بيروقراطية الصناعة. وهكذا انتقلت المبادأة Initiative سواء فى ميدان رأس المال أو فى ميدان العمل ـ من الفرد الى البيروقراطية وحرم عدد كبير من الناس من استقلالهم ،وأصبحوا تحت رحمة « مديرى الامبراطوريات الاقتصادية العظيمة »

ونشأت عن هذا كله سمة حاسمة من سمات المجتمع الراسمالى الحديث هى طريقة تنظيم العمل ، ففى هذه الطريقة من التنظيم يفقد الفرد فرديته ، ويصبح مجرد « ترس » فى آلة ضخمة .

وعلى هذا يمكن صياغة المشكلة الانسانية فى المجتمع الرأسمالى الغربى على النحو التالى :

« تحتاج الرأسمالية الحديثة الى أناس يتعاونون فى رفق ، وبأعداد ضخمة ، على أن تزداد حاجتهم الى الاستهلاك يوما بعد يوم وعلى أن يكون من الممكن التحكم فى أذواقهم ، والتأثير عليها فى سهولة ... كما تحتاج الرأسمالية أيضا الى أناس يشعرون بأنهم أحرار مستقلون ، وانهم لا يخضعون لأية سلطة أو مبدأ أو ضمير ـ ومع ذلك يكونون على استعداد لاطاعة الأوامر ، وللقيام بما يتوقع منهم ، ولأن يتلاءموا مع الآلة الاجتماعية دون احتكاك .. ومن الممكن ارشادهم دون عنف ، وقيادتهم بلا قادة ، ودفعهم الى غير ماهدف ـ اللهم الا مجرد التحرك والعمل ، والتقدم الى الامام » .

ونتيجة لهذا كله ، انعزل الانسان المعاصر عن نفسه وعن الاخرين ، وعن الطبيعة ، وتحول الى سلعة ، وأصبح ينظر الى قواه على أنها استثمار يجب أن يحصل اليه أكبر فائدة ممكنة فى ظروف السوق القائمة . وأقام كل فرد أمنه وسلامته على البقاء بالقرب من القطيع ، وعلى تشابهه فى الفكر والشعور والعمل مع أفراد القطيع . بيد ان الاندماج فى القطيع لم يمنع الفرد عن الشعور بعزلته وعن الشعور بالقلق والذنب ، ويتدخل المجتمع بتقديم مسكنات مؤقتة لهذه المشاعر ، وتتمثل هذه المسكنات فى « الروتين » روتين فى العمل، وفى الترفيه والتسلية . غير أن هذا الروتين يساعد بدوره على أن يجعل من الانسان الحديث مجرد آلة.

والالآت لاتستطيع أن تحب ، وكل مايستطيعه الانسان الالى هو ان يبادل « حزمة » Package صفاته الشخصية بحزمة أخرى آملا فى مساومة عادلة . ومن التعبيرات الدالة السائدة فى المجتمع الحالى فكرة أن الزواج الناجح هو الزواج الذى يتصرف فيه الزوجان كما يتصرف اعضاء الفريق فى رياضة ما . والنصائح التى تسدى الى الزوج هى أن « يفهم » زوجته ، وأن يكون لها معينا ، وعليه أيضا أن يعلق تعليقات طيبة على ثوبها الجديد أو

على أطباق الطعام التى تقدمها له • وفى مقابل ذلك، على الزوجة أن تفهم متى يكون زوجها مرهقا كئيبا حين يعود الى المنزل ، وعليها أن تصغى اليه حين يتحدث عن متاعب العمل ، كما ينبغى عليها ألا تغضب حين ينسى عيد ميلادها ، وهذا النوع من العلاقة معناه أن يبقى الزوجان غريبين أحدهما عن الآخر طيلة حياته .

وقد سبق هذا التصور « تصور الزوجين على أنهما عضوان فى فريق » تصور آخر يجعل من الاشباع الجنسى المتبادل أساسا لعلاقة الحب الناجحة أو للزواج الناجح • وهذا التصور قائم على الجهل بطبيعة الاشباع الجنسى السليم • ذلك أن العكس تماما هو الصحيح ، اذ لايتم الاشباع الجنسى الا اذا وجد الحب ، والسعادة فى الحياة الجنسية وليدة السعادة فى الحب لا العكس • وهذا التصور المعكوس لطبيعة الأمور يرجع الى نظريات فرويد النفسية المتأثرة بالمادية السائدة فى القرن التاسع عشر ، اذ كان من المعتقد أن الظواهر العقلية خاضعة للظواهر الفسيولوجية ، ومن ثم فان الحب والبغض والطموح والغيرة قد فسرها فرويد على أنها نتائج للغريزة الجنسية • ولم يدرك فرويد أن الحقيقة الاساسية كامنة فى مجموع الوجود الانسانى ، أى فى الموقف الانسانى المشترك بين الناس كافة أولا ، ثم فى ممارسة الحياة كما يحددها تركيب المجتمع الخاص ثانيا .

وجاءت وقائع علم النفس التحليلى الحديث لتثبت أن الرجال والنساء — الذين يكرسون حياتهم لارضاء شهواتهم الجنسية دون أى كبت ، لايظفرون بالسعادة بل انهم فى أغلب الاحيان يعانون من صراعات أو اعراض عصابية حادة ، وعلى ذلك فليس الاشباع الكامل لكل المطالب الغريزية أساسا للسعادة فحسب بل انه لايضمن الصحة النفسية أيضا •• ويرجع « اريك فروم » انتشار هذا التصور فى العصر الحديث نتيجة لتركيب المجتمع الرأسمالى نفسه الذى يروج للاستهلاك ، ولا يروج للتوفير ، وشعاره الا يؤجل الفرد اشباع أية رغبة من رغباته ، حتى يتم الاستهلاك على أوسع نطاق ممكن •

والحب باعتباره اشباعا جنسيا متبادلا ، وباعتباره «عملا يقوم به فريق» Team Work هما الصورتان « السويتان » لانحلال الحب فى المجتمع الغربى الحديث ، أو بمعنى أصح هما الصورتان المرضيتان اللتان يقرهما المجتمع دون اعتراض • غير أن هناك صورا أخرى فردية لأمراض الحب يعدها المحللون النفسانيون صورا عصابية للحب •

والسمة الأساسية للحب العصابى ترجع الى أن أحد المحبين — أو الاثنين معا — مازال متعلقا بشخصية الأب أو الأم ، وانه يحول مشاعره وتوقعاته ومخاوفه التى كانت تعتمل فى نفسه نحو الأب أو الام فى طفولته الى الشخص المحبوب فى حياته البالغة • وفى هذه الحالات يثبت الشخص عاطفيا عند مرحلة معينة من مراحل الطفولة وان يكن العمر قد تقدم به من حيث المستوى العقلى والاجتماعى • وحين تزداد حدة عدم النضج العاطفى فانها تؤثر على علاقات الفرد الاجتماعية ، أما فى الحالات البسيطة فيظل الصراع محصورا فى مجال العلاقات الشخصية الحميمة • وأغلب هؤلاء الأشخاص يهدفون الى أن يكونوا محبوبين لأن يحبوا هم أنفسهم •

ومن الأشكال العصابية الأخرى للحب مايسميه فروم بالحب العابد Idolatrous وفى مثل هذا الحب لايكون العاشق قد بلغ مستوى الشعور « بالانا » بوصفها شيئا منفصلا عن الآخر ، فهو يؤله الشخص المحبوب ، وبذلك ينعزل عن قواه الخاصة ويسقطها فى معشوقه الذى يعبده بوصفه الخير الأسمى Summum bonum وبعبارة اخرى يفنى فى شخصية المحبوب ، بدلا من أن يعثر على نفسه • ولما كان هذا المعبود لايلبى عادة توقعات العابد ، فان خيبة الأمل تفرق بينهما فى أغلب الاحيان • ويبحث العابد عن صنم جديد ، وهلم جرا •

وثمة صورة أخرى من صور الحب الزائف هى مايسمى بالحب المغالى فى العاطفية Sentimental Love وجوهر هذه الصورة هو أن الحب يمارس فى الخيال لافى الواقع • ويجد مثل هذا الحب اشباعه فى الروايات السينمائية ، وفى قصص الغرام التى تنشرها المجلات الرخيصة ، وفى الأغانى العاطفية •• الخ ، وهذا الميل يتفق مع الموقف العام الذى يتسم به الانسان الحديث وهو انه يعيش فى الماضى أو فى المستقبل ولكنه لايعيش فى الحاضر •

ومن الصور الأخرى للحب العصابى استخدام « الطرق الاسقاطية » Projective mechanisms للهروب من المشكلات التى تواجه المرء ، والاهتمام بعيوب الشخص المحبوب ونقائصه • والواقع أن

مثل هذا الشخص يسقط عيبه ونقائصه هو نفسه على الشخص المحبوب • ويكون موقفه منه اماالرغبة فى علاجه أو عقابه • وقد يفعل الآخر مثل هذا الفعل ، وهكذا ينجح الاثنان فى تجاهل مشكلاتهما الحقيقية ، ويفشلان فى اتخاذ أية خطوات ايجابية تساعدهما على النمو والتطور الصادقين •

وقد يسقط الزوجان مشكلاتهما على الاطفال ، فحين يشعر الزوج أو الزوجة بأنه لم يستطع أن يجعل لحياته الخاصة معنى ، فانه يحاول أن يجعل لها هذا المعنى فى حياة أطفاله • ولكن الفشل هو المصير المحتوم لمثل هذه المحاولة سواء بالنسبة اليه أو بالنسبة للاطفال ، أولا لأن مشكلة الوجود لايمكن أن تحل الا بواسطة كل شخص ولنفسه لابواسطة الآخرين ، وثانيا لأن مثل هذا الشخص يفتقر عادة الى الصفات التى يحتاج اليها لارشاد الأبناء فى بحثهم عن حل لمشكلة الوجود •

ويبدد « فروم » وهما شائعا ، وهو ان الحب يتنافى مع الصراع ، وهذا الوهم يستند الى مايراه الناس حولهم من أن الصراعات المختلفة تنتج نتائج هدامة للطرفين المتصارعين •والواقع أن مثل هذه « الصراعات » هى فى أغلب الاحيان محاولات لتجنب الصراعات « الحقيقية » فهى مجرد خلافات حول أمور تافهة تستعصى بطبيعتها على التوضيح أو الحل فتلك الصراعات التى لاتستخدم للتغطية أو الاسقاط بين شخصين والتى تتم معاناتها علىالمستوى العميق للحقيقة الباطنية لكل منهما ، ليست هدامة .. وانما تؤدى الى التوضيح ، وينشأ عنهما نوع من التطهير « الكاثارسيس » يخرج منه كلا الشخصين أقوى وأغزر معرفة .

الحب ممكن فى حالة واحدة فحسب حين يتواصل شخصان من مركز وجودهما ، وعلى ذلك فلابد أولا أن يعانى كل منهما نفسه من مركز وجوده ، والحب على هذا النحو لايكون شيئا ثابتا ، بل هو تحد مستمر وحركة ونمو وعمل مشترك ، وسواء أكان انسجاما أو صراعا سرورا أم حزنا فهذا أمر ثانوى بالنسبة لتلك الحقيقة الرئيسية وهى أن كلامنهما يعانى هو نفسه من ماهية وجوده ، وان كلا منهما يؤلف شيئا واحدا مع الشخص الآخر ، لأن كلا منهما فى وحدة مع نفسه •

وكما لاتستطيع الآلات البشرية أن يحب بعضها البعض الآخر ، كذلك لاتستطيع أن تحب الله •وقد بلغ الانحلال فى حب الله نفس الأبعاد التى بلغها الانحلال فى حب الانسان للانسان • فالحياة اليومية منفصلة تمام الانفصال عن أية قيم دينية ، لأنها مكرسة للسعى وراء المطالب المادية ومن أجلالنجاح فى سوق الشخصية Personality Market وما يقال عن الاحياء الدينى فى العصر الحديث لايعنى سوى الرجوع الى تصور وثنى لله ؛ ولا يعنى سوى تحويل حب الله الى علاقة تتلاءم مع تركيب لشخصية الانسان الحديث التى تتسم بالاستلاب Alienation وباعتمادنا الطفولى على صورة الله التى نشبهها بالانسان دون أن ندخل أى تغيير على حياتنا وفقا للقيم الدينية ، نكون أقرب الى القبائل الوثنية البدائية منا الى الدين بمعناه الحقيقى ، بل الأدهى من ذلك أن الايمان بالله قد تحول الى وسيلة نفسية يصطنعها الانسان لكىيكون أشد صلاحية فى تناحرهالاجتماعى وبذلك تحالف الدين مع الايحاء الذاتى والعلاجالنفسى لمساعدة الانسان فى نشاطه البرجماتى • وكمايوصى المحللون النفسانيون أصحاب الاعمال باسعاد موظفيهم حتى يكونوا أشد جاذبية للزبائن ، فكذلك يوصى القساوسة بحب الله حتى يكون المرء أنجح فى حياته ، وهكذا تحول الله نفسه فى نظر هؤلاء الى « مدير عام للكون » لا أكثر ولا أقل •

والحب الشائع لله هو ذلك الحب الطفولى الذى ينظر فيه المؤمن الى الله باعتباره أبا رحيما • اما الحب الحقيقى لله فهو الذى ينظر فيه المؤمن الى الله بوصفه رمزا على الحقيقة والعدل ، وتعبيرا عما يطمح اليه الانسان من حياة روحية خالصة • فهو يؤمن بالمبادىء التى يمثلها الله ، فيفكر فى الحق ، ويحيا فى الحب والعدل ، ولايعد حياته ذات قيمة الا من حيث أنها تمنحه الفرصة لبلوغ مستوى تتفتح فيه قواه الانسانية وتزدهر ، وللوصول الى القدرة الكاملة على الحب ، وتحقيق مايرمز اليه الله فى الانسان •

وهذا يؤدى بنا الى القول بأننا لانجد الله فىالفكر وانما فى العمل . والسلوك الاخلاقى الصحيح ، وطريقة الحياة السليمة هما السبيل المؤدية الىالله ومن الواضح أن هذا هو الاعتقاد السائد فى الأديان الشرقية • كما نجد هذا المبدأ نفسه فى تاريخ الفلسفة الحديثة فى آراء اسبنوزاوماركس وفرويد

بيد أن حب الله السائد فى النظام الدينى الغربى هو فى المقام الأول تجربة فكرية وهذا مايفسر لنا الخلافات والمنازعات العقائدية التى استغرقت فى الغرب قرونا متتالية ٠

ومادمنا قد سلمنا منذ البداية بأن الحب فن ،فلا بد أن نسلم أيضا بأن له جانبا تطبيقيا كسائر الفنون وتطبيق أى فن يحتاج الى شروط عامة ٠ وأهم هذه الشروط هى أن يأخذ المرء نفسه بنظام معين طيلة حياته ٠ والشرط الثانى هو التركيز ، وهو أصعب الشروط لان حياتنا الحديثة حافلة بدواعى التشتت، والتركيز يتطلب الخلوة مع النفس وهذا أمر يكاد يكون متعذرا فى حياتنا المعاصرة ، والشرط الثالث هو الصبر ٠ وكل من مارس فنا من الفنون يعرف أن الصبر ضرورى للوصول الى مستوى من النضج ، فى هذا الفن ٠ وكذلك يعرف الناس جميعا أن النظم الاجتماعية الحديثة تهدف الى السرعة فى كل شىء لتحقيق الأغراض الاقتصادية ، بعد أن أصبحت القيم الانسانية تابعة للقيم الاقتصادية ٠ ولهذا فانالانسان المعاصر يعتقد أنه يضيع وقته حين لايؤدى أعماله فى سرعة ، ومع ذلك فانه لايعرف ماذا يفعل بالوقت المكتسب اللهم الا أن يقتله !

ومن أهم الشروط لاتقان أى فن ، هو الاهتمـــام بهذا الفن والانشغال به وكأنما الحياة لامعنى لها الا بهذا الفن ٠

هذه هى الشروط العامة لاتقان أى فن ، بما فى ذلك فن الحب ٠ أما الشروط الخاصة بفن الحب وحده فهى أولا : التغلب على النرجسية واكتساب القدرة على النظر الموضوعى الى الأشياء ، أى رؤيتها كما هى ٠٠ والقدرة على فصل هذه الصـــــورة « الموضوعية » عن الصورة التى ترسمها رغبات المرء ومخاوفه ، وما الأمراض النفسية الا عجز عن هـــذه القدرة فى صورة حادة . فالمجنون لا يرى الواقع الا كما يوجد داخل نفسه ، ولايرى العالم الخارجى الا باعتباره رموزا لحياته الباطنة ٠

والصفة التى تكمن وراء هذا التفكير الموضوعى هى « التواضع » فلكى يكون المرء موضوعيا فلا بد له أن يتخذ موقفا متواضعا ، وأن يتخلى عن أحلامه فى العلم الشامل والقدرة الشاملة التى كانت تراوده فى طفولته ٠

والقدرة على الحب تعتمد اذن على قدرتنا فى الخروج من النرجسية وعلى التخلى عن التعصب بكل صوره ، كما تعتمد قدرتنا على النمو وعلى اكتساب الاتجاه المنتج فى علاقتنا بالعالم وبأنفسنا ، وعملية النضج هذه تقتضى شرطا ضروريا هو « الايمان »

* * *

ويفرق « اريك فروم » بين الايمان « العقـلى » والايمان « اللاعقلى » والايمان اللاعقلى هو الايمان القائم على الخضوع لسلطة لاعقلية ٠ أما الايمان العقلى فهو الاقتناع الذى يضرب بجذوره فى تجربةالانسان الفكرية والشعورية ، وهو لايكون بالضرورة اعتقادا فى شىء ، وانما هو صفة اليقين أو الثبات التى تتصف بها اقتناعاتنا ، والايمان هو سمة اخلاقية تشيع فى شخصيتنا بأسرها ، لا مجرد عقيدة خاصة .

وأن يكون الانسان مؤمنا بمن يحب معناه أن يكون على ثقة بثبات اتجاهاته الاساسية وصلابتها ، أى بجوهر شخصيته ، وبحبه ، والشخص الـذى يؤمن بنفسههو وحده الذىيستطيع أنيؤمن بالآخرين ويصل الايمان بالآخرين ذروته فى الايمان بالانسانية كلها ٠ وهذا الايمان معناه أنه لو أتيحت الظروف المناسبة للانسان فانه يستطيع أن يبنى نظامـــا اجتماعيا تحكمه مبادىء المساواة والعدالة والحب ٠

واذا كان الانسان لم يتمكن حتى الآن من تشييـــد هذا النظام ، فان اقتناعنا بأنه يملك القدرة علىمثل هذا البناء يتطلب الايمان ٠ وهذا الايمان ليس تفكيرا قائما على التمنى ، ولكنه مؤسس على بينةالانجازات الماضية التى حققها الجنس البشرى ، وعلى التجربة الباطنية لكل فرد ، تجربته فى العقل والحب ٠

والايمان يتطلب « الشجاعة » والقدرةعلى المخاطرة والاستعداد لقبول الآلام والفشل ٠ومن يتشبث بالسلامة والأمن على أنهما الشرطان الأوليان للحياة لايمكن أن يكون له ايمان ، وكل من يحيط نفســه بنظام من الدفاع قائم على الابتعاد والتملك ، يجعل نفسه سجينا . فالحب يحتاج الى شجاعة . شجاعة الحكم على بعض القيم على أنها ذات أهمية نهائية ، وشجاعة الوثوب والمراهنة بكل شىء على هذه القيم ٠

الحب فعل من أفعال الايمان ، ومن كان ايمانه ضعيفا كان حبه أشد ضعفا .

فى تحقيق التراث



تحقيق : حسن كامل الصيرفى

نقد وتعليق : عبد السلام هارون

١١٣ – ص ٣٠١ البيت ٢ حكاية لقول امرأة عفيفة تعرّض لها رجل :

ما زلت أحثو التُّربَ فى وجهه
طورًا ، وأحمى حوزةَ الغائبِ

جاء فى تفسيره ما معناه : وتعنى بالغائب هَنَهَا . وهذا تفسير غير صالح ، وإنما تعنى بالغائب هنا زوجَها ، الذى تأبى عليها عفَّتها وتصونُها أن تخونه فى غيبته .

١١٤ – ص ٣٠٤ البيت الأول فى هجاء رجلين « صوتُ العُرُوب » . وفى تفسيره : « العروب : كالعربات مفردها : عربة ، وهى سفن رواكد كانت فى دجلة وكانت عبارة عن طواحين قائمة على هذه السفن » .

ولست أتكلم فى غرابة التفسير هذا ، وإنما الغريب أن تجمع العربة على العروب ، فإن هذا لا يكون . وصواب الكلمة « الغروب » بالغين المعجمة المضمومة ، وهى الدِّلاءُ العظيمة ، واحدها غَرب . شَبَّه الصوت الذى يخرج من هذا المهجو بصوت الدلاء حين يفيض ماؤها فى صوت متقطع متتال شنيع .

١١٥ – ص ٣١١ البيت ٩ :

ولو زرتكم فى اليـــوم سبعين مرّةً
لكنت كذى فرخ على الفرخ غائب

ومن الواضح أن صـــوابه « عن الفرخ غائب » ، أى كذى فرخ غائبٍ عن فرخهِ ، فهو يشعُر أبدًا بالحنين إليه .

١١٦ – ص ٣١٢ البيت ٢٥ :

فمـــا أنْ لـــه إلَّا إلىّ مذاهبٌ
تكون ولا إلَّا إليـــه مذاهبِى

صوابه « فما إنْ له » بالكسر ، و « إنْ » هذه هى الزائدة لتأكيد النفى ، مثلها فى قول النابغة :

ما إنْ أتيتُ بشىء أنت تكرهــه
إذن فـلا رَفعتْ سوطى إلىَّ يدى

١١٧ – ص ٣٣٤ البيت ٤٧ :

ولو سمع الدَّهـرَ العتابَ بمنطقٍ
لأَوجعتُــه منّى بحـــد المعاتبِ

فيفهم من هذا أن «الدهر» منصوب على الظرفية ، وصوابه «الدهرُ» على أنه فاعل ، أى لو كان الدهر مما يَسمع العتاب بالمنطق أى الكلام ، لعاتبتُه عتابًا وجعا .

١١٨ – ص ٣٣٦ البيت ٦٩ فيه «وُلُوا حرم الله» ، صوابه «وَلُوا» بفتح الواو .

١١٩ – ص ٣٣٩ البيت ١١ :

فما تزيد على إلمامةٍ خُلُسٍ
بأحمد بن علىٍّ ثم تنقلبُ

صوابه «خُلَس» جمع خُلْسة بالضم ، وهى النُهزة والفرصة .

١٢٠ – ص ٣٤٢ البيت ٣٢ :

هذا وليُك مستجيرًا عائذا
بِذُراك من زمنٍ حديد المِخلبِ

صوابه «بذَراك» بالفتح . وفى اللسان : «الذرى بالفتح : كل ما استترت به . يقال أنا فى ظل فلانٍ وفى ذَراه ، أى فى كنفه وستره ودفئه» . وفى أساس البلاغة : «وأنا فى ذَرى فلانٍ وفى أذرائه» .

١٢١ – ص ٣٤٣ س ٧ – ٨ فى كتاب البحترى إلى صديق له : «ولولا أن ترْك فى موضع المعاتبة جفاءٌ وداعية إلى القطيعة» .

من الواضح أن هناك كلمة ساقطة بين «تركَ» و «فى موضع» ، ولعلها «العتاب» أو «المعاتبة» .

١٢٢ – ص ٣٤٤ البيت ١٤ :

إذ أنا فى عُنفوانِ منزلةٍ
تكرمنى مرّةً لها العربُ

جاء فى تفسيره : «العنفوان : حدّة الشىء» . ولست أحقُّ هذا التفسير . وفى القاموس : «وعنفوان الشىء بالضم وعُنْفُوُهُ : مشدّدة : أوّله أو أوّل بهجته» . ومثله فى اللسان : «عنفوان الشىء : أول بهجته ، وكذلك عنفوان الشباب» . وفيه أيضا : «وفى حديث معاوية : عُنفُوان المكرع ، أى أوله» . أما ماجاء فى اللسان من قوله : «و عنفوان فُعلُوان من العنف ضد الرفق» فهو تفسير صرفى ، لا لغوى ، وذلك لتعيين أصل المادة التى أخذ منها هذا الوزن ، لا أنه تفسير معنوى للكلمة ، بدليل أنه قال بعد ذلك : «ويجوز أن يكون الأصل فيه أُنفُوان ، من ائتنفت الشىء واستأنفته إذا اقتبلتَه» . وجاء فى مقاييس اللغة لأبن فارس : «فأما العنفوان فأول الشىء ، يقال عنفوان الشباب ، وهو أوله . فهذا ليس من الأول- يعنى العنف الذى هو خلاف الرفق-إنما هذا من الإبدال ، وهو أن العين مبدله من همزة ، والأصل الأنفُ ، وأنف كلِّ شىءٍ أوّله» .

وعلى هذا فليس العنفوان من معنى العنف والحدّة فى شىء ، كما يفهم من كلام الأقدمين . فالمراد بالكلمة فى قول البحترى

دو أول بهجــة المنزلة وطيبها ، لاحدّة المنزلة عنفها .

١٢٣ – ص ٣٤٥ البيت ١٧ :

حتى إذا ما الزمـانُ أعوص بى

والدهـرُ فينـا لصَرفـه نُوَبُ

وفى تفسيره : «أعوص بى : أدخل علىَّ من الحجج ما يعسر الخروج منه» . فأى حجّة يدخلها الزمان على المرء فيعسُر عليه الخروج منها ؟ وما هى المحاجّة بين الإنسان وزمانه ؟ وإنما هو من قولهم : أعوص به ، أى أنزل به ما يعتاص عليه ، أى يصعب عليه الخلاص منه ، يعنى نوائب الدهر ونوازله التى لا مخلَص منها .

١٢٤ – ص ٣٤٥ البيت ٢٨ :

تمنعُنى نبعـةٌ بعَرَسـةٌ

لا قادحٌ شـانها ولا قَلَبُ

وفى تفسيره «القادح : الدودة التى تنخر الشجر ، وقد جعلها صفة للشجرة . القلب هى القلب بسكون اللام ، وهو نزع قلب الشجرة . وقد حرك الشاعر اللام» .

وعبارة «وقد جعلها صفة للشجرة» لا تؤدى معنى واضحا . ثم إن الدودة لا يقال لها «القادح» ، وإنما هى «القادحة» بالتاء ، كما فى اللسان والقاموس . وأما «القادح» فمعناه الأُكال يقع فى الشجر ، أى التأكل . والقادح أيضا : الصدع والشق فى العود .

فهذا هذا . وأما القَلَب بالتحريك فهو جمع قَلَبَة ، وهى العلّة والداء ، وأصلها العِلّة تُقْلَب لها الدابّة فيُنظر إليها .

١٢٥ – ص ٣٥١ البيت ٩ :

ولكم مقـلة لذات دلالٍ

مَقَـلَتْنى بالودِّ وهى غَروبُ

وفى تفسيره : «العروب : النازحة» ولم أجد هذا التفسير . وصوابها «عَذُوب» يقال عذَب عن الشىء : كف وأضرب ، فهو عاذب وعذوب . ومنه قول حميد بن ثور

إلى شجر ألمى الظـلال كأنّهـا

رواهب أحرَمْنَ الشَّراب عُذوبُ

والعُذوب فى هذا البيت جمع عاذب ويقال أعذَبَه عنه : منعه . وفى حديث على «أعذبوا عن ذكر النساء أنفسكم» أى : امنعوها .

١٢٦ – ص ٣٥٢ البيت ٢٦ ، ٢٧ :

نفحـات يُعِـدْن بعـدَ شِماسٍ

رِيِّضَ الدّهـر وهو عوْدٌ رَكوبُ

لعيون الخطوب «بعدَ شماسٍ»

ولقلب الزمـان منهـا وجيبُ

وفى الشرح : «ما بين القوسين ظاهر أنه تكرار من البيت السابق ، والمقابلة فى البيت تقتضى أن يكون : لعيون الخطوب منها خشوع ، أو ما فى معناه» .

وفى الحق أنه تكرار ولكنه بصورة أخرى ، وهو تكرار متعمَّد من البحترى ، إيغالاً منه فى الصنعة التى يحرص عليها كما حرص عليها شيخه أبو تمام . وصواب ضبط ما فى البيت الثانى « بَعْدُ شِماسٌ » أى لعيون الخطوب بعد ذلك شِماسٌ ، فهى نافرة هاربة بعد الذى رأت من نفحات الممدوح وفيض معروفه ، فالخطوب لا تَطُور طَوارَ من مسَّه الممدوح بنفحةٍ منه .

١٢٧ – ص ٣٥٢ البيت ٣٠ :

وذُراه فيـه الحميمُ سـواءٌ
حين يعفُـوه والنَّزيعُ الجنيبُ

وصوابه « ذَرَاه » بفتح الذال ، أى جانبه وكنفـه ، كما سبق الكلام عليه فى التنبيه رقم ١٢٠ . ولذا قال بعده « فيه » ولم يقل « فيها » . فهذا واضح .

١٢٨ – ص ٣٥٤ البيت ٤٢ :

تَقْـرِ هـاتى وتلك هَبَّـةُ رأى
يخطئُ المشرقُ وهى تصيبُ

صوابه « تَفْرِ » بالفاء ، من الفَرى ، وهو القطع . يصفه بالرأى القاطع المصيب .

١٢٩ – ص ٣٥٧ البيت ٣٢ :

مع شـوق إليك تقـدح فى القلـ
ـب عقابيـلُ بثَّـةٍ وندوبُ

وإنما هى « بثّه » بالإضافة . والبث : الحزن ، والمرض الشديد . والعقابيل : بقايا العلَّةِ والعداوةِ والعشق ، جمع عُقبول وعُقبولة أيضا .

١٣٠ – ص ٣٦٥ البيت ٢٠ : « أصادق وعِداتى » ، صوابه « عُداتى » جمع عاد ، وهو العدوّ ، مثل قاض وقضاة . أما العِدات فجمعُ للعِدَة بمعنى الوعد . فإن أردت كسر العين لمت عِدًى بالقصر لا غير . وإن أردت إدخال الهاء قلت عُداة فى وزن قضاة .

١٣١ – ص ٣٦٥ البيت ٢٤ :

فالآنَ إذ ناصبتُ أعنـان العُـلا
ورقيتُ منهـا أرفعَ الدرجـاتِ

و « ناصبت » تحريف طبع ، صـوابه « ناصيت » . وجاء فى الشرح : « ناصيت الشىء : جذبته وقبضت ناصيته » . ولايقال قبضَه إلا فى أخذ المال ونحوه . أو فى معنى خلاف البسط . يقال قبضت المال ، ويقال أيضا : قبضت يدى . وأما الإمساك بالاشياء فيقال قبض عليها وبها . فهذا هذا .

والمأخذ الآخر أن هذا تفسير أوّلىّ لايقال إلّا فيما جاء على الحقيقة . وأما فى هذا البيت فهو مجاز ، فوجه تفسيره أن يقال ناصيتُ بمعنى باريتُ وساميت ، كما جاء فى حديث عائشة رضى الله عنها : « لم تكن واحدة من نساء النبى صلى الله عليه وسلم تناصينى غير زينب » فإذا قيل فى تفسيره : تناصينى تقبض على ناصيتى ، كان هذا قولًا فاسدًا محالا .

١٣٢ – ص ٣٦٦ البيت ٣١ :

ومن المعاشر أقدمون ومُحدِث
طَرف النباهة ريِّض المسعاةِ

والصواب ضبط « محدَث » بفتح الدال ، بمعنى الحديث . والبحترى يفخر فى هذه القصيدة بجده الذى رفع الأذان بمنبج ، والآخر الذى قاد طيئا للروم ، وغيره الذى قاد وقعة الجسر ، فيعنى البحترى أن من الناس من هو على عِرق من المجد ونباهة الشأن سرى إليه ذلك من قديم عن آبائه وأسلافه ، ومنهم محدَث المجد والنباهة . وشتان ما بينهما .

ومن الحقّ أنَّ المعاجم لم تذكر الكلمة بهذا الضبط لهذا المعنى ، ولكن الفتح هو الضبط المعروف فى هذه الكلمة لكل جديد أو طريف ، ومنه قولهم « الشعراء المحدَثون » .

ولعل أقدم ما عرف من نصوصه حديث : « إياكم ومحدثات الأُمور » وهو ما لم يكن معروفا فى كتاب ولا سنة ولا إجماع . وأما « المحدِث » بالكسر فيشتمل على معانى سوء يكاد يكون أكثرها إسلاميا ، فهو الزانى ، وهو من فعل أمرا يستوجب الوضوء أو الغُسل ، وهو فاعل الجرم العظيم . وهكذا.

١٣٣ – ص ٣٧٦ البيت ٣ « فتنكحُ » صوابه « فتنكحَ » بالنصب لتقدم النفى عليها ، والفاءُ للسببية .

١٣٤ – ص ٣٧٧ البيت ٣ :

إذا لُبنى ألامت فى صنيعٍ
أحالت بالملام على الوُشاةِ

فسِّرت « ألام » بمعنى لام ، وهو معنى صحيح ، ولكنه ليس مرادًا هنا ، بل ألام هنا بمعنى فعل ما يستحق من أجله اللوم . ومنه فى الكتاب العزيز : « فالتقمه الحوتُ وهو مليم » . وفى المثل : « ربَّ لائم مُليمٌ » أى مستحق اللَّوم بسوء ما صنع . وقال الآخر :

تعُـدّ معـاذرًا لا عذر فيها
ومن يخـذل أخاه فقـد ألاما

وفيما يلى صواب بعض أخطاء الطبع :

ص ٢٧٥ الحاشية (١١) « والثقال : » صوابه « والثفال » .

ص ٢٧٨ البيت ١٥ « يُرىِ » هى « يُرِى » .

ص ٢٧٨ البيت ١٨ « مُذمَمَةٌ » هى « مُذَمَّمَةٌ »

ص ٢٧٩ البيت ٢٥ « قَطُبُهْ » هى « قُطُبُهْ » .

ص ٢٨٢ البيت الأول « أوأَبَه » هى « أوآبه »

ص ٢٨٤ البيت ١٦ « وحزمٍ مجرب » هى « وحزمِ مجربِ » .

ص ٣٣٦ البيت ٦١ « سِنام » هى « سنام » .

ص ٣٣٨ الحاشية (٢) « إتأَب » هى « أتاب »

ص ٣٥١ البيت ١٦ « وأخلاءُ : عزمتى عنتريسٌ » هى « وأخلاءُ عزمتى :عنتريسٌ » .

٣٥٣ البيت ٣٤ « الجُنُوب » هى « الجَنُوب »

ص ٣٥٥ البيت ٥ «نيّة عَزبة» هى «نيّة غَربة» .

ص ٣٦٤ الحاشية ١٦ «عسرت» هى «تحسرت» .

ص ٣٧١ الحاشية (١٧) «أزمت سنن الطريق» هى «لزمت سَنن الطريق» .

هذه بعض تصويبات وتعليقات عنّت لى إثر قراءتى لهذا العمل الضخم الذى قام به أخى وصديقى الأُستاذ المحقق حسن كامل الصيرفى ، لم أشأ أن استرسل فى سرد جميعها لأنها نماذج لأَمثالها ، ولأن إطالة القول مهما يكن فيها من متاع ونفع فهى بعرَض إملال .

* * *

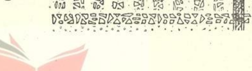
وإن أكن قد بدأت المقال باستعلان إعجابى بهذا الجهد الموفق ، وبهذا الخلق العلمى النادر . فإنى أختمه كذلك بتهنئتى للعالم الفاضل الاستاذ الصيرفى ، زاده الله توفيقا وعونا فيما هو بسبيله من هذه الخدمة الجليلة للتراث العربى .



بين المخطوطات العربية

من القاهرة حتى مقبرة فولكوف فى بطرسبورج

ترجمة : محمد منير مرسى



منذ أكثر من مائة عام ، فى ٢٣ اغسطس سنة ١٨٤٠ ظهرت فى جريدة « اخبار سانت بطرسبرج » مقالة غريبة ففى ذلك الوقت كان شارع نفسكى يلعب دورا خاصا بالنسبة لسكان بطرسبورج • ولعل هذه المقالة كانت تذكارا لهم بقصة جوجول التى تحمل اسم هذا الشارع • وقد بدات المقالة بطريقة رومانسية وبعبارات رنانة :

« تسالنى من هذا الرجل الوسيم ، فى حلته الشرقية وعمامته البيضاء ، ولحيته السوداء ، وعينيه الثاقبتين كالشرار ، ووجه المعبر المتقد ذكاء ، المحترق لكنه ليس من شمس شمالنا الباهتة • لقد قابلته من قبل مرتين ، يسير فى خطوات اعتزاز على الجانب المشمس من افريز شارع نفسكى • واذا كنت من وراد هذا الشارع ، فانك تراه فى الاوقات التى يطيب فيها الهواء • ولا شك فى أنك تريد أن تعرف من هو ؟ »

وأوضح كاتب المقال انهالشيخ محمدعياد الطنطاوى الذىرحل من « شاطىء النيل » ليشغل كرسى اللغة العربية فى معهد اللغات الشرقية التابع لوزارة الخارجية • « والآن يمكنكم أن تتعلموا الحديث بالعربية دونما حاجة الى الرحيل من بطرسبورج» هكذا انتهت المقالة • وكان كاتبها عندئذ تلميذا للمستعرب « سنكوفسكى » هو « سافيليف » الذى أصبح فيما بعد عالم آثار معروف ، ولعل كثيرا من قراء « أخبار سانت بطرسبورج » عرفوا أنه بعد عشرين عاما ظهر فى ضاحية فولكوف قبر جديد بسيماء تتارية ولوحة عظيمة تحمل كتابة بالعربية والروسية • والنص الروسى يقول : « الشيخ محمد عياد الطنطاوى الاستاذ بجامعة سانت بطرسبورج ومستشار الحكومة • مات فى ٢٧ اكتوبر سنة ١٨٦١ وله من العمر خمسون عاما » •

هناك انتهى طريق سيرة طويل وغير عادى ، بدات منذ نصف قرن فى قرية صغيرة قرب مدينة طنطا •

اية زهرة يانعة تلك الشخصية التى تلالات فى روسيا القديمة هاهم المعاصرون يتصورونها فى هالة رومانسية لم يقتصر بريقها على مقالة « أخبار سانت بطرسبورج » بل وفيما يقصه أحد تلاميذ الطنطاوى عن استاذه الشيخ الذى « قام عند استعدادهللسفر الى روسيا بشراء جارية من قبيلته وارسلها الى باريس لتتثقف ثم تزوجها بعد ذلك » .

وفى نهاية سنة ١٨٥٣ استطاع المعاصرون أن يعرفوا هيئته بفضل الصورة الرائعة التى رسمها له الفنان المشهور « ماتينوف » فى مجلد صور شخصيات العلم المعاصر • ولقد ساعدتنا هذه الصورة على فهم ماتحدثت عنه مقالة « أخبار سانت بطرسبورج » • ويبدو فى الصورة على ثيابه الشرقية اللطيفة وسام « حنا ناشيا » ولقد ضحك هو نفسه من هذا فى بعض أبياته حيث يقول :

انى رأيت عجبا فى بتربورج وانه
شيخ من المسلمين يضم فى الصدر حنه

وسرعان ماغاب الطنطاوى عن عيون أهل وطنه حتى أنه فى فى نهاية العقد الثامن من القرن التاسع لم يكن الكثيرون منهم يعرفون ما اذا كان حيا أم ميتا • ولعل هذه الشخصية الشرقية من اسلافنا كانت ستبقى الى الابد بالنسبةلنا تحن المستعمرين الروس فى خطوط رومانسية معتمة لولا مخطوطاته ، وكثيرا ماتكون المخطوطات أقدر من غيرها على الامانة والافصاح • ففى مكتبة الجامعة عند تلك الدواليب بخشبها الياسنى (١) الفاتح شعرت لاول مرة بالطنطاوى الحقيقى وعرفت مملا حياته فى القاهرة وفى بطرسبورج • وفهمت من الاوراق التى كتبها بخطه ، ماساته الثقيلة التى عاشها فى آخر أيام حياته • ولعل هذه الاوراق وحدها هى التى تعرف المأساة •

(١) نوع من الخشب •

وانني لأعرف السر في انجذابي غريزيا من البداية نحو هذه الشخصية الفريدة في تاريخ مجالنا العلمي • وسرعان ماعجزت عن عزل فكري بعيد عنها .

وكانت تنقيبات متواصلة لكنها لم تكن تضيف لتطعيم صورة هذه الشخصية الا حجرا صغيرا ، لكن الاكتشافات السعيدة والصدف غير المتوقعة كثيرا ماأضاءت بكشاف ساطع امتداد الطريق الى الامام • او مسلكه الى الخلف • وتذكرت المثل القائل بأن من سار على الدرب وصل • وسار العمل الى جانب أعمال أخرى • وأخيرا وبعد خمسة عشر عاما عزمت على تاليف كتيب أضمنه حصيلة هذه السنين مما استطعت أن أعرفه عن الشيخ الطنطاوي •

وفي عام ١٩١٩ أقيم احتفال تذكاري بمناسبة مرور مائة عام على جامعة سانت بطرسبورج • وكان الاستعداد لهذا الحفل مبكرا ففي سنة ١٩١٦ راودت الجامعة فكرة كتابة تاريخ الاقسام المختلفة في الجامعة • وانفتحت امامنا نحن المستعمرين صورة عجيبة مشوقة • فاول أستاذ لكرسي اللغة العربية كان الفرنسي دي مانج (١٨١٩-١٨٢٢) والثاني هو البولوني سنكوفسكي (١٨٢٢ - ١٨٤٧) المعروف بلقب البارون برامباوس . والثالث عربي هو شيخنا الطنطاوي (١٨٤٧ - ١٨٦١) • واذا كان الاستاذ الاول لم يذكر عنه اى شيء لانه لم يترك وراءه اى أثر علمي سوى ماينسب له من شرف تعليم « جريبا يدوف » اللغة الفارسية • واذا كان الاستاذ الثاني ترك كتبا كثيرة تبرزه ككاتب لا كمستعمر فانه بالنسبة للشيخ الطنطاوي يتبهت على الفور الى غياب بعض المعلومات الهامة عنه • وكان على أن أبني كل هذا من جديد حتى تكتمل الصورة • واتجهت نحو طريق التجربة والبحث أعني المخطوطات •

وكان من المعروف أن الشيخ الطنطاوي الف بنفسه مجموعة تقرب من مائة وخمسين مجلدا آلت الى الجامعة . وعرفت ان آثارا أدبية ممتعة ليست بالقليلة ، وان منها مادخل في نطاق الاستخدام العلمي لكنها لم تكن تهمني • وانما كان يلزمني أن استوضح ماذا كان من بينها مواد عن تاريخ حياة الطنطاوي او عن ملامح نشاطه وأعماله العلمية والادبية • ولم يخدعني الامل • ففي المخطوطات الاولى عثرت على مؤلفات للطنطاوي نفسه لم يرها أحد . وكان الطنطاوي قد بدأ أيام شبابه في نسخ مخطوطات من تاليف غيره وعثرت على مخطوطات تحمل ملاحظاته وتعليقاته •

وقررت ألا أتسرع وأن افحص كل المائة والخمسين مجلدا صفحة صفحة . وازداد هذا العدد عندما وجدت أن بعض المخطوطات التي وصلت الى الجامعة قبل مجموعة الطنطاوي تحمل ملاحظاته وتعليقاته • وحقيقة كان العمل رمزيا ويتطلب الدقة والتمهل •

ولقد استطاع هذا العمل وحده أن يضع قاعدة ثابتة ، وأن يمنح عن سخاء لارضاء نفسيا فحسب بل ونتائج حقيقية • وخطوة خطوة ارتسمت امامي كل دائرة الاهتمامات العلمية لمعاصري الطنطاوي ، واتضحت في محاولاته الاولى الوجلة فيما جمعه من مواد للرد على استفسارات أصدقائه وطلبته الاوربيين • واستطاعت ملاحظاته وتعليقاته على المخطوطات أن توضح المراحل المتتالية في حياته • فبعض هذه المخطوطات كان قد اشتراه عندما كان طالبا ثم معلما في الازهر • واتضح لي من ملاحظاته أنه قضى مرغما فترة في حجر صحي طويل في مدينة « ازمير » واستانبول أثناء رحلته الى روسيا ، وان أفكاره كانت تطير به الى وطنه من غربته البعيدة حيث أنهى حياته. وبالتدريج فترة وراء فترة تشكلت الارضية الزمنية لتاريخ حياته وابتدأت صورته الرومانسية الغائمة تزهو بالوان حياته الناصعة •

وكانت سنة ١٩٢٤ مرحلة جديدة لكل عملي • فقد بدأ أهل وطن الطنطاوي يولون اهتمامهم نحو الفترة القديمة من حياته • واتفق أن بدأت تظهر في ذلك الوقت مقالات عنه في أخبار مجمع اللغة العربية بدمشق وفي مجلات القاهرة • ورأيت انه لايتوفر لدى بني وطن الطنطاوي مثل هذه المواد التي تجمعت عندي . وبسعادة كبيرة اشتركت بدور في الصحافة العربية من أجل احياء نموذج انساني له من قرابته لنا مايماثل قرابته للعرب • وهنا ربطني القدر من جديد مع أحمد تيمور باشا العالم المحب للكتب بافقه العلمي العريض ، الذي استطاع أن يفهم بعمق الشاعر الفيلسوف الأعمى من القرن الحادي عشر وأعني به أبا العلاء الذي انجذبنا اليه معا • وبنفس هذا الفهم لابي العلاء كان احمد تيمور يعرف احد بني وطنه من القرن ١٩ الذي عاش ومات بين الروس هناك في الشمال •

وقد قدر تيمور جهودي • وبعد موته عرفت من ابنه أن صورة الطنطاوي التي أرسلتها له كانت تقف دائما على مكتبه .

وبدأت أوربا تهتم بالاستاذ البطرسبورجي الممتع • ففي سنة ١٩٢٤ ارسل لي محرر الطبعة العالمية المشهورة لدائرة المعارف الاسلامية ، التي بدأ تاليفها بعد الحرب العالمية الأولى ، يسألني أن أرسل له مقالة عن الطنطاوي • ومع أن حصيلة عملي مدة تقرب من عشر سنوات كانت نتائج موجزة غير مكتملة الا أنني شعرت تماما بنداء صوت داخلي يهيب باصرار أنه يجب على أن أضع في الحال كتابا عن الطنطاوي • وكما لو كان مكافأة على هذا القرار حمل الى سنة ١٩٢٤ اكتشاف مفرح • فعندما كنت أتصفح عددا جديدا من احدى المجلات الاستشراقية عثرت على فهرس دوري للمخطوطات العربية في مكتبات استانبول • وكان يقوم بنشرها من آن لآخر أحد العلماء الالمان هو مستشرق فاشل لم يجد له مكانا في ألمانيا فالقى مراسيه في استانبول ليشغل وظيفة متواضعة هي وظيفة معلم في مدرسة متوسطة . وكان له من الحماس والاصرار ماجعله يجد وقتا ليغرق في بحر كنوز المخطوطات ثم يخرج منه حاملا جواهر كثيرة •

وكان هذا الفهرس خاصا بكل الآثار القديمة لمسجد رضا باشا في مدينة بروسة ... وفجاة طالعت عنوانا حملني على ان أنسى

الشيخ محمد عياد الطنطاوي



كل ماعداه . ونص العنوان : « تحفة الأذكياء باخبـــار بلاد الروسيا ـ كتبه بخط يده الشيخ محمد عياد الطنطاوى سنة ١٨٥٠م سنة ١٣٦٦ هـ وأهداه الى السلطان عبد الحميد .

ولم يكن لدى أية معلومات عن هذا المخطوط . وكل ماتخيلته عنه لم يكن الا من قبيل التخمين أو الحدس . وكان أسرع مادار بخاطرى هو أن الكتاب لايخرج عن كونه وصفا جغرافيا عاديا . لكننى لم أصدق تماما بأن المخطوط حقيقـة هو بخط الطنطاوى نفسه . وخشيت أن يكون هناك شيء من سوء الفهم لكن العنوان يشير صراحة الى اسم الطنطاوى . ولم أعرف الهدوء وحاولت أن اتذرع بالصبر مدة طويلة . وفى سنة ١٩٢٧ سمحت لى العلاقات الدولية بان أتسلم نسخة المخطوط التركى . وكان حكمى على المخطوط بناء على الخط الذى كتب به أن كاتبه تركى قليل المعرفة باللغة العربية ولم يكن دائم التوفيق فى فهم الاصل لاسيما فيما يتعلق بالمسميات الروسية . لكن لم يكن هناك اى شك فى ان المخطوط يرجع الى الشيخ الطنطاوى . وأخذت بنفس منفعلة اتطلع فى المخطوط ولم استطع أن أنعزل عنه شاعرا لتوى بان هذا المخطوط هو احسن مؤلف للطنطاوى وانه قريب الى نفوسنا . فالمخطوط يعكس بصورة رائعة ، طبيعـــة الطنطاوى المتطلعة الى كل مظاهر الحياة ، ويعكس نظراته الدقيقة ومزاجه اللطيف الخير . ولم يكن اذن وصفا جغرافيا عاديا كما تخيلته من العنوان . بل هو وصف تفصيلى لرحلة الطنطاوى من القاهره الى بطرسبرج ، وذكريات رحلته الى وطنه سنة ١٨٤٤ . وذكر فيه بالتفصيل انطباعاته عن روسيا والروسيين طيلة العشرة الاعوام الاولى من اقامته فى روسيا. وتحدث فيه عن أسفاره فى العطلات الى فنلنده وبلاد بحر البلطيق . وشرح لاهل وطنـــه بالتفصيل تاريخ روسيا الحديث ورسم خريطة لمدينة بطرسبورج فى زمنه . وكل هذا مصحوب باشـــارات حية ناصعة هى الآن لاتقدر بثمن بالنسبة لنا . ولقد اســـعدنى ان مخطوطا آخـــر للطنطاوى أصبح معروفا للعلم ولاهل عشيرته . الا أننى ما ان انتهيت من دراسة مخطوط استانبول حتى وهبنى القدر صدفة أخرى سعيدة .

ففى بداية خريف سنة ١٩٢٨ دخـــل على ذات مرة تلميذى الموهوب الناشىء المتخصص فى الدراسات السامية الذى حملته معها قبل الاوان تلك السنة القاسية أعنى سنة ١٩٤٢ (١) وكان دائم الهدوء ثابت الطباع . وكثيرا مازارنى حاملا معه كثيرا من الاسئلة العلمية . لكن فى هذه المرة الاخيرة أحسست بأنه جاء وفى نفسه سؤال غير بسيط . ورأيته يمد يده الى بهدوء عادى وناولنى مخطوطا فى غلاف كرتونى عادى ثم أوضح قائلا : « لقد وجدته عند بائع كتب قديمة فى شارع « ليتينى » ويبـــدو أنه يتعلق بالجغرافيا . ربما يكون فيه ما هو ممتع بالنسبة لكم » وما أن فتحته حتى ذهلت فلقـــد رأيت أمامى خط الطنطـــاوى بالصورة التى عرفته عليها فى نهاية العقد الرابع من القـــرن الماضى . ونظرت بسرعة وانفعال شديد فى الصفحة الاخيرة . وذهلت مرة ثانية . ان مافى يدى ليس الا ذلك المخطـــوط عن « وصف بلاد الروسيا » . وهى المسودة التى كتبها الطنطاوى بنفسه مع تصحيحات واضافات كثيرة . وبالطبع فقد عرف صديقى الصغير اى كنز ثمين حمله الى فاراد أن يستمتع بوقع المخطوط على نفسى .

وعندماتطلعت فى الغلاف فهمت للتو من أين وقع المخطوط عند هذا البائع للكتب القديمة . فهناك على الغلاف كتب بحروف لاتينية مضغوطة « ا . ن » اختصارا لاسم « ايرينى نوفل » . وهو عربى من طرابلس كان خليفة الطنطاوى فى التدريس بالقسم التعليمى



قبر الشيخ محمد عياد الطنطاوى
فى مدافن فولكوف فى لننجراد

للغات الشرقية التابع لوزارة الخارجية . وفى بداية القرن العشرين ذهبت مكتبة نوفل أدراج الرياح بجريرة أبنائه الفاشـــلين . وكثيرا ماكان يطفو حطام هذه المكتبة المأسوف عليها ، على بحر الكتب فى بطرسبورج ولينينجراد .

وكان لهذين المخطوطين الفضل فى اعطاء قـــدرة كاملة لنشر ترجمة جيدة عن الطنطاوى . لكن ماأقسى القدر ! . انه لم يمهل تلميذى اللذين أخذا على عاتقهما عبء هذا العمل ، واختطفهما واحدا بعد الآخر قبل أن يصل العمل الى نهايته .

وكان كل مايعرفه العرب والروس عن مخطوط « وصـــف الروسيا » حتى تلك اللحظة ، قاصرا على مضمونه ، وعلى مقالة دائرة المعارف الاسلامية .

واذا كانت نهاية حياة الطنطاوى قد استضاءت لى فى ختام دراستى عنه ، فان الفضل فى ذلك يرجع أيضا الى المخطوطات . فلقد عرفت من الوثائق الطبية الرسمية ان الطنطاوى منـــذ سبتمبر سنة ١٨٥٥ كان يعانى من شلل أصاب أطرافه السفلى .

وكان من الصعب على أن أعرف ماذا كان يعمل فى الخمس او الست السنوات الاخيرة من عمره . وهنا ساعدتنى الصدفة من جديد . ففى كل مكتبة كبيرة ، قديما أو حديثا ، يوجد عاملون لاتشعر بهم ، قد فقدوا كل مقوماتهم الشخصية ، وانصهروا مع المكتبة أو مع الاعمال التى تخلق منها . هم أنفسهم ليســـوا بمبدعين أو خلاقين ، ولكنهم يعيشون كوحدة عضـــوية فى اهتمامات الآخرين . لاغنى عنهم للعلماء ، فبدونهم لايمكن لبعض الموضوعات احيانا ، ان تكتمل تماما . أحد هؤلاء العاملين شاب فى عنفوانه ، يحيا بلا أمل ، روتينى فى عمله ، جاء الى يحمل كومة من الاوراق الكبيرة ، ترجع كتابتها الى منتصـــف القرن الماضى . وكنت آنذاك جالسا الى المنضدة ، عنـــد دواليب المخطوطات حيث أنهيت دراستى عن الشيخ الطنطاوى . ووجدت

(١) هى السنة التى حاصر فيها الالمان مدينة لينتجراد فى أثناء الحرب العالمية الثانية . وقد هلك كثير من سكانها تحت قسوة البرد والجوع . (المترجم)

أن هذه الاوراق ممتلئة بسطور روسية ولم تكن مسجلة فى أى قائمة او فهرس بل كانت ملقاة فى أسفل دواليب المكتبة حيث اكتشفها هذا المستخدم الجاهل الذى أحس غريزيا بان لهــذه الاوراق علاقة ما بشيخى الطنطاوى • ولم استطع فى البداية ان أفهم كل شىء ، فكومة الاوراق كانت تحتوى على مايقل عن مائة وخمسين ورقة مملوءة بخطوط مماثلة لما يخطه طفل او راشد أمى يحاول أن يتعلم الكتابة •

وقمت بترتيب الأوراق حسب شكلها الخارجى وأرقام الصفحات الموجودة على بعضها ، وبعدها بدات احاول أن افهم حقيقة الامر .. واتضح لى أن الأوراق تحتوى على كل الموضوعات القريبة الى نفس الطنطاوى ، وعلى أمثال باللهجة المصرية ، ونماذج التحايا والاغانى العامية ومواد مختلفة عن البلاغة والنحو • ومن الواضح انه كتبها فى الوقت الذى بدأ فيه الشلل يمتد الى يده • وكان مما يبعث على الالم أن أشاهد مظاهر صراع صاحب هذه اليد فى حربه مع الكتابة • فلم تكن تطيعه لا الريشة ولا القلم ، وكانا يخرقان الورقة عند كل حركة • وكانت يده تحاول أن تحسن كتابة الحروف العربية أو الروسية لكنها كانت تنقبض فجأة فينساب القلم على كل الصفحة • واذا كانت الصفحة الاولى قد فهمت بصعوبة فان الامر أخذ يزداد سوءا فى فهم مابعد ذلك • فاحيانا تلتحم الحروف فيما يشبه الخط الاختزالى أو مايماثل كتابة الاعمى الذى امسك فى يده بعصا راح يغمسها فى المداد ثم يكتب بها • وهكذا كان الامر بالنسبة لعشرات الاوراق • ونكشف السطور بوضوح رهيب عن عناد الطنطاوى فى أن يمسك بالسراب لاداء عمل عقلى لم تمكنه منه يدها مدة ولم ترحمه فيه طبيعته الحية التى لاتعرف الخنوع أو الخضوع •

ولو أنه وجد فى قصص المعاصرين موضوع رواية عن الطنطاوى فان هذه الاوراق تتحدث عن مأساة حياته الرهيبة وفى ختامها ينسدل الستار عن موت البطل مشتعلا بنار شريرة من التسمم الدموى •

وهكذا فتحت المخطوطات أمامى ، كل فصول مأساة هــذه السيرة التى بدات فى قرية مصرية صغيرة ، وتفتحت فى المراكز العلمية العربية فى طنطا والقاهرة ثم عبرت الى سانتبطرسبورج عاصمة روسيا . وانتهت فى قبر عليه لوحة فى مدافن فولكوف

وفى بداية عام سنة ١٩٣٠ خرج كتابى عن الشيخ الطنطاوى ولم يعجب الجميع . لكن ماأسعدنى أن المستعربين والروسيين وبخاصة عشيرة الطنطاوى ، قدروا الكتاب وتحدثوا عنه بكلمات حارة مخلصة. لقد قاسيت كثيرا فى عملى على اخراج هذا الكتاب .. والان ، عندما يوجه الى سؤال عن أعمالى التى أعتبرها جديدا فى العلم فاننى اشير دائما الى اربعة كتب أولها عن شاعر دمشق المرح الذى كان يعمل مناديا بسوق الفــاكهة (١) ، وثانيها عن الهجاء الساخر للحكيم الاعمى والشاعر السورى (٢) وثالثها عن نظرية المحسنات اللفظية للامير الشاعر والعــالم اللغوى الذى كان من سوء طالعه أنه بقى خليفة لبغداد مدة يوم واحد (٣) • ورابعها عن الشيخ المصرى الاستاذ بجامعة بطرسبرج لكن يبدو لى احيانا ان أحب هذه الكتب الى نفسى هو الاخير منها وكثيرا ماكنت أتناوله لاطالع فيه صورة من يدور عنه الحديث فى الكتاب •

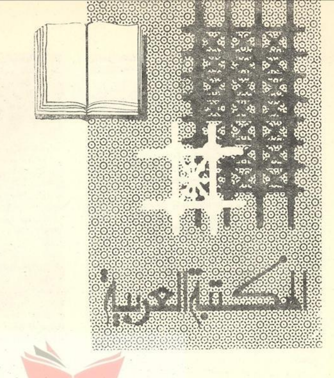
---

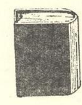
(١) هو أبو الفرج الرواء الدمشقى (المترجم)

(٢) هى رسالة الملائكة لابى العلاء (المترجم)

(٣) هو كتاب البديع لابن المعتز (المترجم)







عبد السلام هارون

شرح القصائد السبع لابن الانبارى

— ١ —

لا يستطيع احد أن ينكر ما يتسم به الشعر الجاهلى من اصالة وقوة وصدق فى تصويره حياة قائليه وثقافاتهم وبيئتهم الطبيعية والاجتماعية .

ولا يستطيع باحث أن يمارى فى أنه كان ذا سلطان عظيم غلاب على شعراء العصور التى وليته ، حتى ان نظام القصيدة بقى الى عهد قريب يجرى على نسق القصيدة الجاهلية فى كثير من مظاهرها المعروفة .

وقد توفر فى القصائد السبع أو العشر المشهورة بالمعلقات أبرز خصائص الشعر الجاهلى كله ، فصارت كالعنوان أو النموذج الذى يدل على النوع دلالة صادقة أمينة .

فلا غرابة فى أن اختصها كثير من العلماء بالشرح والتعليق ، من عصور شتى .

ولعل الجدير بالتقدمة والتفضيل هو شرح ابن الانبارى ، لانه يمتاز بالسعة والدقة والاستطراد الى كثير مما يتصل بالنص من مسائل اللغة والنحو والصرف والتاريخ والانساب ، وكثيرا ما يستشهد بآيات من القرآن الكريم والحديث الشريف ، وكثيرا ما يورد أشعارا وأرجازا متصلة بمعنى بيت أو أبيات من القصائد السبع ، ويوازن بينها .

ولقد عنى بتحقيق هذا الشرح والتعليق عليه واخراجه صديقى الاستاذ عبد السلام هارون ، فبذل فيه ما اشتهر به فى تحقيقاته من جهد كبير محمود ، اذ قارن بين النسخ الثلاث المخطوطة ، وضبط الكلمات ضبطا دقيقا ، وشرح ما لم يشرحه ابن الانبارى من النصوص التى أوردها ، وخرج كثيرا من الابيات السبعية وغيرها ، وذكر المصادر التى استقى منها ، وعقب على هذا كله بفهارس متنوعة للآيات القرآنية ، وللاحاديث النبوية ، وللامثال ، وللاشعار ، وللارجاز ، وللمفردات اللغوية التى وردت فى صلب الكتاب والتى وردت فى حواشيه ، ولمسائل عربية تجمع أشتاتا من النحو والصرف ، وللاعلام والقبائل ونحوها ، وللبلدان والمواضع .

واذا رأينا ان الفهارس الفنية تشغل مائة صفحة واحدى عشرة ، وان مراجع التحقيق والتعليق مائة واربعون كتابا ،

* دار المعارف ٧٢٠ صفحة من القطع الكبير سنة ١٩٦٣

تبين الجهد الكبير الذى بذله الاستاذ هارون فى اخراج الكتاب واحيائه .

وانه لواجب على كثير ممن يتصدون لتحقيق تراثنا العربى العزيز علينا ان يبذلوا مثل هذا الجهد فى عملهم العلمى ، لان بعضهم يكتفى من اخراج الكتاب بطبعــــه على ورق ابيض ، وبتعليقات منثورة على بعض الهوامش لا تشفى غليلا ، ولا تزيد على الاصل شيئا ذا قيمة .

— ٢ —

وقد عنت لى حينما قرأت الكتاب عدة خواطر ، اخالف فيهـا الاستاذ المحقق . منها ان ابن الانبارى ذكر فى صفحة (٣) ان امرأ القيس بن حجـــر الكندى الملك بن عمر المقصور ، وانما سمى المقصور ، لانه اقتصر على ملك ابيه .

ثم استطرد الى الآراء المختلفة فى اعراب كلمة امرىء القيس ، وعاد بعد ذلك فقال : « ويقال له آكل المرار » .

وعلق الاستاذ هارون فى الهامش بان المراد بقول ابن الانبارى (له) حجر والد امرىء القيس .

ومعنى هذا ان والد امرىء القيس هو الذى اطلق عليــــه آكل المرار .

ولكن المعروف غير ذلك ، لأن آكل المرار اما انه الحارث بن عمر ابن حجر بن عمر بن معاوية (١) ، فهو اذن الجد الاول لامرىء القيس . واما أنه حجر بن عمر بن معاوية (٢) ، فهو اذن الجـد الثالث للشاعر ، كما ذكر كثير من مؤرخيه .

واما الميدانى فانه ذكر عند شرحه للمثل (لا غزو الا التعقيب) (٣) ان اول من قال ذلك حجر بن الحارث بن عمرو آكل المـــرار . وارجح أنه لا يعنى والد امرىء القيس ، لانه لو كان يعنيـــه لعرفه بهذا ، وانما اختصر فى العبارة ، لان الجد الثالث للشاعر هو حجر بن عمرو بن معاوية بن الحارث بن ثور .

ويعزز هذا الفرض ان الميدانى نفسه ذكر ان حجرا آكل المرار كان فى عهد الملك الفارسى بهرام جور . والمعروف ان بهرام حكم منـــذ سنة ٤٢٠ م ، وان امرأ القيس توفى حـــوالى ٥٦٥ م ، فالفاصـــل بينه وبين حجر هذا نحو قرن ونصف قرن ، فمن المستحيل أن يكون آكل المرار والد الشاعر ، بل هو احـــد اجداده ، والراجح انه الثالث كما اتفق اكثر الرواة .

— ٣ —

ذكر الاستاذ هارون فى صفحة (٩) من المقدمة أن من مؤلفات ابن الانبارى شرح القصائد الطوال السبع ، وهو هذا الكتاب .

ولكن اسم الكتاب على الغلاف شرح القصائد السبع الطوال.

وذكر فى صفحة (١١) أن حمادا الراوية توفى سنة ١٨٥

ولكن الذى فى معجم الادباء وفى وفيات الاعيـــان انه توفى سنة ١٢٥ هـ (٤) وفى الفهرست ان وفاته كانت سنة ١٥٦ (٥)

(١) الاشتقاق لابن دريد وسيرة ابن هشام ٢٥٥/٤ والقاموس المحيط مادة مر والاغانى ٨٤/١٥

(٢) سيرة ابن هشام ٢٥٦/٤ والاغانى ٦١/٨ و ٨٢/١٥ وشرح القصائد العشر للتبريزى ٣

(٣) أمثال الميدانى ١٣١/٢

(٤) معجم الادباء ٢٦٦/١٠ ووفيات الاعيان ٤٥١/١

(٥) الفهرست ٩١

وفى شرح قول امرىء القيس :

ألا أيها الليل الطـــويل ألا انجلى
بصبح وما الاصـــباح منــــك بامثـــل

ذكر ابن الانبارى صـــفحة (٧٨) شرح البيت ، وقال : انجلى أى انكشف ، والامر الجلى المنكشف ، ومنــــه جلوت العروس جلاء وجلوة .

ثم قال : موضع انجلى جزم على الامر ، وعلامة الجزم فيــه سكون اللام فى الاصل ، ثم احتاج الى حركتها بصلة لهـــا ، ليستوى له وزن البيت ، فكسرها ووصل الكسرة بالياء .

ونقل عن الفراء أن العرب تصل الفتحة بالالف والكسرة بالياء والضمة بالواو ، ومثل بنصوص منها قول قيس بن زهير :

ألم يأتيك والانباء تنمى
بمـــا لاقت لبـــون بنى زياد

وكنت أوثر ان يعقب الاستاذ هارون على رأى ابن الانبارى بما يكشف وجه الحقيقة فيه .

ذلك ان الفعل كما تنص المعاجم وكما يفهـــم من كلام ابن الانبارى فعل معتل الاصل ، فالمضارع الان مبنى على حـــذف حرف العلة ، ومعنى هذا أن الفعل (انجلى) أصله (انجل) وحركة اللام هنا مكسورة كسرة أصيلة لا مجتلبة مع الياء الموصولة بها ليستوى وزن البيت .

— ٤ —

عرض الاستاذ المحقق بعض ما قيل فى قضية المعلقات وانتهى الى قوله فى صفحة (١٣) من المقدمة :

واما بعد فان الكلام على صحة التسمية بالمعلقات أو علـــى صحة وجوه تعليلها ، ان صحت هى لا يقدم ولا يؤخر ، ولا يمكن البت فيه والقطع ، فليس المجال فيه الا مجال ترجيح لكفة على اخرى .

وقد قرأت أبحاثا معاصرة حول هذا المعنى ، بعضها مؤيد ، وبعضها معارض ، ولكنى لم اقتنع من ذلك برأى حاسم .

ولست اقول فى ذلك الا انه مشكلة من المشكلات الادبيـــة الخالدة .

والذى اراه انها ليست مشكلة خالدة ، بل هى مشكلة عارضة ، لا تلبث ان تنكشف حقيقتها بعد النظر المجرد من التأثر بما ذاع منذ عهد بعيد حتى استقر فى الاذهان كأنه حقيقة مقررة .

١ — فقد نشأت دعوى التعليق منذ روى عن هشام بن محمـــد الكلبى (المتوفى سنة ٢٠٤ أو ٢٠٦) ان أول شعر علق فى الجاهلية شعر امرىء القيس ، اذ علق على ركن من أركان الكعبة أيام الموسم ، حتى نظر اليه الناس ، ثم احدر . فعلقت الشعــــراء بعده ، وعدوا من علق شعرهم سبعة نفر ، وكان ذلك فخرا للعرب فى الجاهلية .

هذا نص صريح فى ان القصائد علقت مدة قصيرة لعلها موسم الحج ثم أنزلت .

ثم جعل هذا الخبر يضخم ويتسع بمرور الزمن ، فنجـــد ابن عبد ربه (المتوفى سنة ٣٢٨) يزيد عليه ان المعلقات اختيرت جملة ، وكتبت جملة ، وانها كتبت بماء الذهب ، وكانت كتابتها على القبـــاطى المدرجة ، ولهـــذا يقال مذهبة امرىء القيس ، ومذهبة زهير ، والمذهبات سبع يقال لها المعلقات (١)

(١) العقد الفريد ١١٦/٣

ثم ردد ابن رشيق (المتوفى سنة ٤٦٣) ما ذكره ابن عبد ربه، ولم يزد عليه (١).

فلما جاء ابن خلدون (المتوفى سنة ٨٠٨) ردد ماقاله ابن رشيق ، وزاد عليه أن التعليق كان باركان البيت الحرام ، لا على استار الكعبة ، وان الغرض منه كان المباهاة ، وان الوسيلة اليه كانت القدرة والعصبية والقوة (٢).

ومعنى هذا أنه لم يكن تقديرا للابداع والجدارة بالتكريم ، على حين أن ابن عبد ربه وابن رشيق ذكرا أن القصائد التى علقت قد اختيرت من الشعر القديم ، ولا معنى للاختيار الا أنها أروع من سواها ، واجدر بالتقدير .

اما البغدادى (المتوفى سنة ١٠٩٣ هـ) فقد ذكر ان العرب فى الجاهلية كان الرجل منهم يقول الشعر فى أقصى الارض ، فلا يعبأ به أحد ولا ينشده ، حتى يأتى مكة فى موسم الحج ، فيعرضه على اندية قريش ، فان استحسنوه روى ، وكان فخرا لقائله ، وعلق على ركن من اركان الكعبة حتى ينظر اليه ، وان لم يستحسنوه طرح ، ولم يعبأ به (٣) .

وهو يزيد على سابقيه أن الشاعر كان يحكم القرشيين فى شعره ،فان ارتضوه علق مدة من الزمن ، وان لم يرتضوه لم يعلق .

وواضح من العرض السريع السابق أن الدعوى قد زيد عليها بمرور الزمن وتطاول العمر ، وان الزيادات كشفت عن خلاف فى التفصيل والتعليل .

٢ ــ على أن حمادا الراوية ــ وقد ذكر ابن خلكان وابو جعفر ابن النحاس وابن الانبارى وياقوت انه جمع هذه القصائد السبع ــ لم يذكر أنها علقت ، وليس من المعقول ان يجمعها ويشتهر بروايتها ورواية الشعر شهرة عظيمة ، ثم يغفل عن قصة التعليق لو أنها كانت صحيحة .

وقد توفى حماد قبل ابن الكلبى بنصف قرن ، وابن الكلبى هو أول من روى عنه التعليق ، ومعنى هذا أن التسمية بالمعلقات لم تظهر الا بعد أن جمع حماد هذه القصائد ورواها وأذاعها .

ولا شك فى أنه كان يعنيهأن يروج لها ، ومن وسائل الترويج أن ينسب اليها التعليق على الكعبة .

لكنه لم يقلل ذلك ، ولم يكن قد سمع به ، لانه كما ذكر أبوجعفر النحاس (٤) لما رأى زهد الناسفىالشعر ــ يقصد الشعر الجاهلى ــ جمع هذه القصائد السبع ، وحضهم عليها ، وقال لهم هذه هى المشهورات ، فسميت بذلك .

٣ ــ على ان الذى يسترعى النظر أن الثقات من القدماء لم يطلق واحد منهم على هذه القصائد معلقات ، ولم يشر أحدهم الى تعليقها .

واكثرهم توفى قبل ابن عبد ربه أول من دون قصة التعليق ، منهم أبوزيد القرشى (١٧٠) وابن سلام (٢٣٢) والجاحظ (٢٥٥) وابن قتيبة (٢٧٦) والمبرد (٢٨٥) والاصفهانى (٣٥٦) وعبد العزيز الجرجانى (٣٦٦) والباقلانى (٤٠٣) وعبد القاهر الجرجانى (٤٧١) .

(١) العمدة ١٦١/٢

(٢) مقدمة ابن خلدون ١٢١٢

(٣) خزانة الادب ٨٧/١

(٤) مخطوط بدار الكتب ٢ ومعجم الادباء ٢٦٦/١٠

وهم جميعا قد استشهدوا بابيات من هذه القصائد ، وذكروا أصحابها ، ولكنهم لم يذكروا كلمة معلقة ، بل تردد فى كتبهم كلمة قصيدة وواحدة ومطولة ، واطلقوا عليها كلها كلمة سبعيات أو سموط او مطولات .

على ان الجاحظ ذكر كلف الشعراء بتنقيح شعرهم ، وذكر انهم كانوا يسمون قصائدهم الحوليات والمقلدات والمنقحات والمحكمات (١) ، ولم يذكر فى أى كتاب من كتبه كلمة معلقات .

٤ ــ فاذا ما رجعنا الى شراح هذه القصائد ــ وهم أولى الناس بتفصيل القول فيها ، وبتسجيل اخبارها ــ وجدناهم يطلقون عليها أسماء لا صلة لها بالتعليق .

فابن الانبارى (٣٠٥) سماها السبع الطوال ، وذكر فى نهاية كتابه أن قصيدة لبيد تمت ، وتم بتمامها السبع الجاهليات ، وكذلك فعل فى نهاية كل قصيدة .

وأبو جعفر النحاس (٣٣٧) سماها فى شرحه لها السبع الطوال ، بل انه انكر تعليقها على الكعبة وقال ان هذه دعوى لم تثبت (٢) .

والحسين بن أحمد الزوزنى (٤٨٦) (٣) ذكر فى مقدمة شرحه لها أن هذا شرح القصائد السبع . وتعبيره هذا قاطع بان كلمة (المعلقات) المدونة على غلاف الكتاب المطبوع زيادة من الناسخ أو الطابع .

والتبريزى (٥٠٢) سماها فى مقدمة شرحه لها القصائد السبع والقصائد العشر .

٥ ــ ولقد هدمت الكعبة ، وجدد بناؤها ، واشترك النبى ــ صلى الله عليه وسلم ــ قبل البعثة فى وضع الحجر الاسود مكانه ، ثم جاء الاسلام ، وفتح النبى مكة ، ودخل البيت الحرام، وحطم الاصنام ، ولم يرد للمعلقات ذكر فى هذين الحادثين .

٦ ــ على أنه ليس من الطبيعى أن يكتب العرب قصائد مطولة بماء الذهب على النسيج ، وهم أمة تشيع فيها الامية ، ويقل فيهم القارئون والكاتبون .

ولا يستسيغ العقل أن تكتب قصائد وتعلق ليراها الناس ويقرأوها ان لم تكن القراءة فاشية أو شبه فاشية .

ولا يصح قياس تعليق هذه القصائد على تعليق الصحيفة التى كتبتها قريش لتقاطع بها النبى ومن اسلموا ، لان كتابة صحيفة بالمقاطعة أمر ميسور للعرب ، حيث لا قباطى ولا ذهب ، ولان التاريخ الثبت ذكر هذه الصحيفة ، والعرب كانوا يوثقون المعاهدات ويشهدون الله عليها بمثل ذلك .

ثم ان ابازيد القرشى ذكر أن المذهبات للاوس والخزرج خاصة ، وهى قصائد اخرى عند المعلقات (٤).

٧ ــ ولعله قد استبان من هذا العرض السريع الموجز ان التعليق دعوى لا سند لها من القديم ولا من الحديث .

فهو دعوى نجحت فى القرن الثالث ، وزيد عليها مع الزمن .

ولو انها كانت صحيحة لوجدنا لها ذكرا فى تاريخ مكة او احداثها التى دونها الثقات ،ولوجدنا لها ذكرا فى مؤلف مما

(١) البيان والتبيين ٩/٢

٢ ــ الشرح المخطوط ومعجم الادباء ٢٦٦/١٠

٣ ــ بغية الوعاة ٢٣٢

(٤) جمهرة أشعار العرب ٤٥

خلف العلماء والنقاد والشراح الذين سبق ذكرهم ، ولكان من الطبيعي ان ترد اشارة للتعليق فى نص جاهلي او اسلامى من شاعر يخايل بشعره ، أو يباهي بشاعر من قبيلته ، او يعير شاعرا خصما او قبيلة معادية لان شعراءها لم ينالوا مثل هذا المجد ، على حين ان الشعراء طيروا فى الآفاق مفاخرهم ومفاخر قبائلهم ، ومثالب خصومهم .

٨ ـ أما التعليل لهذه التسمية فانه مختلف متنوع ، وهو على اختلافه لا يمت الى التعليق على الكعبة بسبب .

فمن الجائز ان تكون قصة التعليق قد اخترعت لحض الناس على العناية بهذه القصائد وبالشعر الجاهلي حينما بدت بوادر الانصراف عنه الى الشعر الاسلامى .

ومن الجائز ان لكلمة معلقات مدلولا آخر غير التعليق على الكعبة ، لانها علقت فى سقف أو جدار مطوية على عود أو مايشبهه اذ ان العرب لم يكتبوا قبل القرآن كتابا مدففا ، بل كانوا يكتبون فى رقاع مستطيلة من الحرير أو الجلد أو الكاغد يوصل بعضها ببعض ، ثم تطوى على عود وتعلق فى جدار الرواق أو الخيمة أو السقف .

وربما نشأت التسمية من اطلاقهم على القصيدة سمطا ـ كما سمت قريش قصائد علقمة ـ وقد سمى المفضل الضبى هذه القصائد السبع بالسموط (١) ، ثم استعملوا كلمة المعلقات بدلا من السموط لخفتها .

ومن المحتمل ان الباعث على هذه التسمية أن الملك كان اذا استحسن قصيدة قال : علقوا لنا هذه ، وأثبتوها فى خزانتى ، كما ذكر أبوجعفر النحاس وابن رشيق (١) ، ولكنهما لم يذكرا اسم هذا الملك ، والراجح انه النعمان بن المنذر ، لان ابن سلام يذكر انه كان له ديوان فيه أشعار الفحول وما مدح به هو واهل بيته ، وان هذا الديوان بقى كله او بعضه الى العهد الأموى (٢) ، وابن جنى يقول ان النعمان أمر فنسخت له أشعار العرب فى الكراريس ، ثم دفنها فى قصره الابيض ، حتى أخرجها المختار بن أبى عبيد الثقفى (٣) .

ولا وجه لانكار هذا التدوين القديم ، لان بعض الشعر الجاهلى دون فى العصر الجاهلى ، وبعضه دون فى عهد عمر بن الخطاب ، قبل أن تزدهر حركة التدوين فى العصر الاموى والعباسى .

على أنه لا مانع من أنها سميت معلقات لانها علقت بالقلوب والاذهان لنفاستها وامتيازها .

ولقد يسترعى النظر قول البغدادى : وروى ان بعض أمراء بنى امية من اختار له سبعة أشعار ، فسماها المعلقات (٤) .

ولم يخرج المستشرقون فى تعليل التسمية عن هذه الاحتمالات ، كما ذكر نيكلسون فى كتابه التاريخ الادبى للعرب (٥) .

فهى اذن معلقات ولا تعليق ، أو هى معلقات غير معلقات .

(١) جمهرة أشعار العرب للقرشى ٤٥

(١) العمدة ٦١/١ وشرح أبى جعفر بن النحاس
(٢) طبقات الشعراء ٢٣
(٣) الخصائص ٣٩٣/١
(٤) خزانة الادب ٨٨/١
(٥) A Literary History of the Arabs. P. 101.

الدكتور أحمد الحوفى



الدكتور حسن شحاته سعفان
التليفزيون والمجتمع

مطبعة دار التأليف ١٩٦٢

من النادر أن يعثر القارىء على كتاب عربى يعالج موضوع التليفزيون من النواحى الاجتماعية رغم ان التليفزيون العربى فى القاهرة قد استقبل عامه الرابع بانتصارات جديدة . فاستقلت قناتاه الرئيسيتان ، واشترك مع المركز القومى للبحوث الاجتماعية فى بحث ميدانى للكشف عن اتجاهات المشاهدين لبرامجه ، كما عقد بنجاح المهرجان الدولى الثانى للتليفزيون العربى منذ بضعة أسابيع بمدينة الاسكندرية .

ونتيجة لهذا كله تضاعف المشاهدون لبرامجه وزاد اهتمامهم بالشاشة الصغيرة وبمالها من تاثير فى بناء المجتمع وفى حياة الاسرة وسلوك الافراد بوجه عام . فقد تخطى المشاهد العربى مرحلة الانبهار السطحى بما يظهر على شاشة التليفزيون من صور ومناظر ، واخذ يتذوق البرامج ، وينقدها ويناقش ماتهدف اليه من اهداف اجتماعية او ثقافية أو سياسية ، وما تتضمنه من معان وقيم ، والاطارات التى تقدم من خلالها .

ولهذه التطورات فان الكتاب الذى نقدمه على الصفحات التالية يلبى الحاجة الماسة للتعرف على طبيعة التليفزيون من النواحى الاجتماعية والنفسية ويلقى ضوءا كاشفا أمام الباحثين والنقاد والمشاهدين على السواء . وهو يعتبر من أوائل المؤلفات العربية التى تعالج الموضوع من هذه الزوايا ان لم يكن أولها على الاطلاق .

الكتاب من تاليف الدكتور حسن شحاته سعفان أستاذ علم الاجتماع بجامعة عين شمس وهو من المهتمين بمعرفة الآثار الاجتماعية والنفسية لانتشار التليفزيون . وتدور فصول الكتاب حول أثر ادخال التليفزيون ـ بوصفه اداة من أدوات الاتصال الجماهيرية على المجتمع وعاداته وتقاليده وقيمه والعلاقات بين أطرافه مع المقارنة بين التليفزيون وبين هذه الأدوات الأخرى من حيث امكانية كل أداة وساعات الاقبال عليها وتاثيرها على الجماهير .. ويعتمد المؤلف على الابحاث التى قام بها المتخصصون فى الميدان لمعرفة النتائج التى توصلوا اليها ، وتحليلها وربطها

بالمبادىء العامة التى تمخضت عنها الدراسات الاجتماعية والنفسية •

فالانسان يعيش فى مجتمع من بنى جنسه ويتبادل الافكار مع أفراد هذا المجتمع ولهذا تنشا بينه وبينهم صلات وتأثيرات متبادلة • ويتم هذا التبادل عن طريق الاتصال الذى يتخذ صورا عده ، منها المواجهة بين فردوآخر ، واللقاء بين جماعة من الأفراد والمراسلة •• كما يتم الاتصال فى مجتمعاتنا المعاصرة بوسائل جديدة كالسينما والاذاعة والتليفزيون والصحف والمجلات والكتب ، وكلها وسائل لتبادل الافكار والمعلومات ، واسباب لما يجرى فى المجتمع من تفاعلات ، ومن صياغة جديدة للنظم والقيم وأنماط السلوك •

وكما ان لكل فن عشاقه فلكل وسيلة اتصال جماهيرها الذين يعتادونها بمرور الايام ويتاثرون بها • وهنا يمكن ان نتساءل :
اية وسيلة من هذه الوسائل ابلغ أثرا من الاخرى ؟

اذا كنا نعنى بشدة الاثر شغل أكبر عدد من الافراد أو تغطية فئات أوسع من المجتمع فالتليفزيون ابلغ هذه الوسائل جميعا ، لانه يجتذب عددا أكبر من الافراد ، ويجمع بين الاستماع والرؤية ولا يلزم أن يكون الشخص متعلما لكى يستفيد منه كما هو الحال فى الصحف والمجلات والكتب •

وفى بحث أجرى فى الولايات المتحدة تبين أن عدد الساعات التى قضاها من تزيد اعمارهم على الثانية عشرة أمام التليفزيون لمدة اسبوع من عام ١٩٥٧ بلغت ١٤٣٨ر٥ مليون ساعة وهذا الرقم يزيد بكثير جدا عن عدد الساعات التى قضيت مع أية وسيلة أخرى من وسائل الاتصال فى نفس المدة •

التليفزيون يتفوق على جميع وسائل الاتصال فى حجم جمهوره ، وفى الاوقات التى تنفق لمشاهدته ، فهو يجمع بين الصوت والصورة ، وينقل الخبرة فى معناه وفى مبناه ، وهو بهذا يتميز عن الراديو والصحف والمجلات ، كما يفوق السينما بنقله الاخبار والبرامج الى المنازل فيتلقاها المشاهد بلا عناء •

ولا شك أن أثر التليفزيون على الراديو يعتبر من أخطر الآثار ، فقد وجد أن كل تقدم فى عدد ساعات المشاهدة للتليفزيون يقابله هبوط فى عدد ساعات الاستماع الى الراديو فى البيوت التى تجمع بينهما • وقد دلت الابحاث من ناحية اخرى على أن الاشخاص الذين يجمعون بين حيازة الراديو والتليفزيون يلجاون الى الراديو فى ساعات الصباح وفى أماكن كالحديقة أو السيارة أو الشارع وحيث لايتسنى مشاهدة التليفزيون مما يؤكد ان الراديو سيظل له مكان الى جوار التليفزيون الذى حول عددا من المستمعين الى مشاهدين •

فاذا انتقلنا الى السينما لوجدنا ان عدد روادها نقص بشكل خطير نتيجة لانتشار التليفزيون ولقد حاولت الشركات السينمائية اغراء الافراد بالافلام الملونة والسينما سكوب والانتاج الضخم ، لكن ذلك لم يجد نفعا ، وسوف تزداد الخطورة على مستقبل السينما باستخدام التليفزيون الملون وبانتشار التليفزيون الذى يسمح باستقبال الصورة على شاشة مكبرة •

على أن فريقا آخر من الباحثين يرى أن السينما لن يقضى عليها نهائيا لانها توفر للناس جوا لايوفره التليفزيون الذى قد يحجز الناس فى المنازل فى السنوات الاولى ثم يسام الافراد منه ويخرجون الى السينما حيث يتوفر لهم فيها جو اجتماعى وعاطفى يفتقدون اليه فى حجرة الجلوس •

ويشكل التليفزيون خطرا على حصيلة الملاعب الرياضية من الراديو الذين يتناقص عددهم باستمرار نتيجة لاذاعة المباريات على الشاشة الصغيرة ، فقد سجلت الصحف الانجليزية فى يوليو عام ١٩٦١ أن عدد رواد كرة القدم فى ذلك العام قد هبط بنحو اربعة ملايين عن عام ١٩٦٠ • ولهذا يدفع التليفزيون مبالغ ضخمة للاندية الرياضية نظير اذاعة المباريات لكى يعوضها عن خسارتها .

وتتاثر المجلات بالتليفزيون أكثر من الصحف اليومية لان قراءة الصحيفة اليومية أصبحت شيئا تقليديا وثابتا فى حياة قارئها أما قراءة المجلات فالغرض أولا وقبل كل شىء هو التسلية وتزجيه أوقات الفراغ ، ومن ثم لاقت من منافسة التليفزيون الشىء الكثير ، وبنوع خاص تلك المجلات التى تنشر موضوعات مشابهة لما يقدم فى التليفزيون كالروايات والقصص •• وهى المجلات الترفيهية عموما ، أما المجلات المتخصصة فى فرع من فروع العلم أو الفن فتاثرها بالتليفزيون اقل •

الصحف الصباحية لاتتاثر كثيرا بالتليفزيون لانها ترمى الى غرض يختلف عن غرض التليفزيون فهى تمد القارىء بالاخبار بتفصيلاتها وتضع أمامه وثيقة مكتوبة بما حدث يستطيع أن يسترجعها مرات عديدة هذا بالاضافة الى أن وقت صدور الجريدة الصباحية لا يتعارض مع وقت اذاعة البرامج التليفزيونية .

أما الصحف المسائية فيزداد تاثرها ببرامج التليفزيون ويقل توزيعها نظرا لتعارض وقت صدورها مع مجموعة البرامج الجذابة للتليفزيون فى فترة المساء •

وبعد أن يعقد المؤلف هذه المقارنات بين وسائل الاتصال الجماهيرية ويناقش أثر التليفزيون على كل منها يتعرض فى لمحات سريعة الى تاريخ صناعة التليفزيون ومدى انتشاره بين طبقات المجتمع واتجاهات المشاهدين نحو البرامج المختلفة •

فالتليفزيون رغم انه ينتشر الآن بسرعة فى جميع أنحاء العالم الا انه لم يستخدم بشكل عملى وعلى نطاق واسع الا منذ عشر سنوات فقط • لقد ساهم هرتز وماركونى وهالفاكس فى أبحاث مضنية حتى استطاع فلاديمير زوريكين البدء فى اول ارسال تليفزيونى محدود عام ١٩٣١ • واصابت الحرب العالمية الثانية صناعة التليفزيون وتطوره - سواء من حيث الهندسة أو البرامج - بنكسة خطيرة ، فلم يزدهر التليفزيون فى اوربا الا بعد بناء ما هدمته القنابل ، ولعل هذا هو السر فى تفوق أمريكا فى ميدان التليفزيون • ومنذ عام ١٩٥٢ اخذت حركة انتشار التليفزيون تتسع فى أنحاء العالم حتى قدرت عدد المحطات الموجودة خارج أمريكا عام ١٩٥٧ بنحو ٤٦٠ محطة منتشرة فى ٤٨ دولة •

وعلى الرغم مما حققه التليفزيون من انتشار وتطور بلغ اليوم مرحلة الارسال عن طريق الاقمار الصناعية فانه لايزال اقل انتشارا من الاذاعات المسموعة حتى فى الدول التى انتشر فيها •

اما عن انتشار التليفزيون فى داخل المجتمع فمن البحوث التى أجريت اتضح أن التليفزيون كاية سلعة اخرى غالية الثمن تنتشر أولا بين الطبقات الموسرة ، ثم بعد ذلك فى الطبقات الاقل يسارا كما تنتشر فى الاوساط الحضرية أكثر منها فى الاوساط الريفية ويزداد اقبال الشخص على اقتناء التليفزيون كلما زاد عدد أفراد أسرته لان صاحب الاسرة الكبيرة فى حاجة الى جهاز يسلى به افراد اسرته من شخص يعيش بمفرده او مع زوجته فقط •

ولما كان التليفزيون يخاطب المجتمع فى جملته بما فيـــه من طبقات وفئات اجتماعية مختلفة الميول متعددة المستويات الثقافية والمزاجية ، فان من اعقد المشاكل التى تواجه القائمين على تخطيط البرامج رسم هذه البرامج بحيث ترضى المشارب المتنوعة ، وتحديد الوقت المناسب لاذاعتها ، ويقتضى ذلك امورا اساسية منها :

دراسة تامة للوسط الاجتماعى ولأذواق الجماهير وحاجـــا
وواجباتهم اليومية ؟

ودراسة تامة لفلسفة الدولة والاغراض التى ينتظر ان يحققها التليفزيون ٠

ذلك لان كل برنامج فى محتواه العام وفى تفصيلاته الدقيقة يتضمن قيما اجتماعية وثقافية محددة ينقلها للمشاهد لكى تصل الى نفسه فيتأثر بها بطريقة شعورية اولاشعورية ٠

ويختلف تفضيل البرامج تبعا للجنس والسن والمســـتوى الثقافى فمثلا تبين أن البرامج الاخبارية تجتذب نسبة من الرجال أكثر من النساء ، كما يعجب عدد أكبر من الرجال أيضـــا بالبرامج الرياضية التى تستهدف بدورها المستويات العلمية الدنيا أكثر مما تستهوى المستويات العليا ٠ أما البرامج التى يشترك فيها الجمهور والمسابقات والبرامج الدينية فهى تجتذب نسبا متعادلة تقريبا من الجنسين ٠

وعموما ترتفع نسبة المشاهدات على نسبة المشاهدين فى معظم البرامج ، وقد يكون السبب راجعا الى وقت الفراغ المتوفر لديهن بشكل أكبر مما يتوفر لدى الرجال ٠

لقد تاثرت حياة الاسرة تاثيرا عميقا بالتليفزيون لاكثر من سبب ، فهو يحجز افراد الاسرة فى المنزل لوقت اطول مما كانوا يقضونه من قبل ، ويجعلهم يخففون من زياراتهم للخروج لكى يجتمعوا حوله فى مجموعة صغيرة تشعر بانها فقدت الكثير اذا حرمت من برامج التليفزيون ذات ليلة ٠ وتؤكد البحوث التى أجريت أن التليفزيون يمد الاسرة بجو متجدد باستمرار فيقضى على حياة السأم فيها ، ويربط بين افراد الاسرة ، ويـــؤدى الى المحافظة على ميزانيتها بخفض نفقات الخروج ، كما يقضى على كثير من المشاحنات العائلية التى كانت تحدث نتيجة لتاخر الزوج خارج المنزل ٠

ويؤدى التليفزيون الى اقتطاع أجزاء من الوقت الذى كان افراد الاسرة ينفقونه فى نشاط اخر لكى يستمتعوا وقتا اطول بمشاهدة البرامج ، لكن الابحاث التى أجريت فى هذه الناحية تؤكد أن التليفزيون يؤدى الى تنظيم اوقات الفراغ المنزلية كما يساعد على تكوين هوايات لأفراد الأسرة ٠

ويرى بعض الباحثين أن التليفزيون بعرضه برامج معينة يرتبط الناس بها ويجلسون ساعات معينة لمشاهدتها يحول أفراد الاسرة الى أدوات ميكانيكية تسير على وتيرة واحدة ، ولا يوافق المؤلف على الرأى لان وجود التليفزيون لايتنافى باى حال مع حـــرية الاسرة بدليل أن الاسر فى نهاية الاسبوع ، وفى أشهر الاجازات ترسم لنفسها برامج التسلية خارج المنزل وتقل نسبة مشاهدتها للتليفزيون ٠

ويمثل الاطفال جزءا كبيرا من جمهور التليفزيون ، ويزداد شغفهم به فى الفترة التى تسبق المراهقه مباشرة ٠ فقد وجد أن الاطفال بين سنى ١١ ، ١٣ يقضون نحو ٤ ساعات يوميا أمام الجهاز ، بعكس طلبة الجامعة الذين يقل انشغالهم نســـبيا بالتليفزيون ٠

والسؤال الذى يشغل المربين وأولياء الامور هو :

الى اى حد يشغل التليفزيون الأطفـــال عن دراساتهم وواجباتهم اليومية ؟

فى أحد البحوث اعترف خمس التلاميذ ان التليفزيون كان يؤدى بهم اما الى الاسراع فى انجاز واجباتهم كيفما اتفق لكى يشاهدوا البرامج واما الى تعطيلهم عن القيام بها ٠ اما الباقون فقد ذكروا أن التليفزيون لايعطلهم بحال من الاحوال ٠

وفى بحث آخر قرر ثلث التلاميذ أن التليفزيون أدى بهـــم الى الاقلال من الكتب التى كانوا يقرأونها أما الثلثان الآخـــران فقد أكدوا أن عادة القراءة لم تتأثر بمشاهدة التليفزيون ٠

ويشير المؤلف الى أن التليفزيون كأية وسيلة أخرى من وسائل التسلية قد يلهى التلميذ عن واجباته المدرسية مالم تنظم ساعات المشاهدة تحت اشراف الوالدين ٠ ورغم هذه التبعة الجديدة التى أضيفت الى أعباء الوالدين فقد دلت الابحاث الموضوعية على أن التليفزيون قد غرس اهتمامات جديدة لدى الاطفال ووجه أنظارهم الى دراسة أشياء طريفة ، ومعرفة أمور متنوعة ، ماكان لهم أن يعرفوها دون مشاهدة التليفزيون ٠ ومن هنا يمكن اســـتغلال الشـــاشة الصغيرة فى مجالات التربية والتعليم والتثقيف لأن التليفزيون يسمح باستخدام وسائل الايضاح السمعية والبصرية التى لاتتوفر لاية وسيلة اخرى من وسائل التربية ، فهو يضع المعلومات الجافة فى برامج جذابة تستأثر بانتباه المشـــــاهد وعنايته ٠٠

وعن طريق البرامج الدراسية التى تعتمدها المدارس والمعاهد والكليات يستطيع التليفزيون ان يحل كثيرا من مشاكل التعليم، ويساعد الطلبة فى تخصصاتهم باسلوب مشوق ، وينمى لدى الافراد الرغبة فى الحصول على مزيد من الثقافة ، ويثير فيهم لذة المتابعة لاحدث التطورات العلمية ٠ ومن نافلة القول ان نذكر اليوم أن التليفزيون قد أصبح المربى الكبير للشعب اذ أن ما يقوم به الآن أعمق بكثير مما قامت به الصحافة فى مطلع هـــذا القرن ٠

ويؤدى التليفزيون باستمرار مشاهدته الى توحيد المشاعر بين أفراد المجتمع الذين يعيشون معه فى تجاوب مشترك ، يؤدى الى ايجاد مجتمع تسوده وحدة الثقافة ومعـــايير التفكير والاذواق الجمالية باعطاء الجماهير اقساطا متعادلة من القيم التى تتضمنها برامجه ٠

واذا قيل ان التليفزيون تصبح له سيطرة جبارة تطغى على شخصيات الافراد وآرائهم الخاصة ، فان التليفزيون لايصل الى هذه المرتبة من النـجاح الا اذا كان يعبر أصدق تعبير عن آمال الجماهير وامانيها ، وحينئذ يصبح مرآة لشخصية المجتمع ولايكون ثمة تعارض بين سيطرة التليفزيون وشخصيات الافراد ٠

فالتليفزيون لايقدم برامج مفروضة بشـــــكل تعسفى على الجمهور ، وانما يستشعر القائمون على شئونه نفسية الجمهور ومطالبه ، ويدرسون ميول الافراد واتجاهاتهم والفلسفة الاجتماعية التى يعيشون فى ظلها ، ثم يخططون البرامج التى تعكس هـــذه الاتجاهات وتنميها ٠ وبفضل العلاقة التى تنشأ بين المشاهدين والمذيعين والممثلين والمشتركين فى البرامج يتم التجاوب مـــع مايقدمه التليفزيون ويصبح لهذه الوسيلة قوة جبارة فى الاقناع والاثارة ٠

ويلعب التليفزيون دورا خطيرا فى التعبير عن الرغبات المكبوتة لدى الافراد • فعن طريق النماذج الكاملة لما يمكن أن يدور بخلدهم من أحلام يستطيع المشاهدون أن ينفسوا عن ذواتهم كما تؤدى برامج التليفزيون الى الاعلاء والتسامى بكثير من هذه الرغبات الحبيسة فى اللاشعور ، اذ انها تحقق فى عالم التخيل مايصعب تحقيقه فى الواقع ، وهذا بدوره يؤدى الى نوع من الترفيه والى نجاح الافراد فى حياتهم العادية بعد أن يتخلصوا من ضغط نوازعهم المكبوتة • وقد يتضح لهم من زاوية اخرى أن مايكرهونه فى حياتهم ليس شرا خالصا كما يعتقدون .

ان هذه البرامج تمنح المشاهد فرصة لكى يضع نفسه موضع شخصياتها وأبطالها فيجد فى عملية التقمص هذه مايريحه نفسيا ويوجه طموحاته وجهة جديدة . وعندما يحاول المشاهد تفسير البرنامج الذى شاهده فان هذا التفسير فرصة ثانية لاسقاط دوافعه اللاشعورية وأهوائه فيعبر عن مكنوناته الدفينة ويستريح نفسيا .

ويرى بعض الباحثين أن التليفزيون يغرس السلبية فى نفوس مشاهديه وانه قد يغرى بعضهم بالاطارات الجذابة التى يعرض فيها رواياته وبرامجه الى تصور الاجرام احيانا . ويؤثر على بعض الشبان فيدفعهم الى تقليد الصور المنحرفة •

ويعتقد المؤلف أن مسالة « غرس السلبية فى نفس المشاهد » امر مبالغ فيه فالشخص يرى التليفزيون عددا محدودا من الساعات ويستطيع أن يستبدل المشاهد باى عمل آخر ، كما أن له الحرية فى تغيير القنوات وانتقاء البرامج والتعليق عليها ونقدها والاشتراك فيها وهذه كلها مظاهر لايجابية المشاهد الذى يحرص المشرفون على التليفزيون على معرفة رايه فى أعمالهم واشراكه معهم •

أما عن تقليد أفعال الجريمة فالعلماء مختلفون فى هذه الناحية والرأى السائد الآن أن التليفزيون لايخلق الاجرام أو الجناح لدى الافراد لكن برامج الجريمة مضافة الى ظروف نفسية واجتماعية اخرى قد تؤدى الى عواقب وخيمة ولذا يتحتم على المخرجين مراعاة النماذج الاخلاقية والاجتماعية السوية واتباع « أخلاقيات العمل» التى تضعها هيئات الاذاعة والتليفزيون حتى تحقق البرامج أهدافها المرجوة •

وتعتبر « أخلاقيات العمل » هذه نوعا من الرقابة ولذا فهى تلقى اعتراضا من بعض الهيئات الخاصة والافراد على أساس أن ذلك تدخل فى حرية التعبير بالصور الحقيقية وأن ذلك يحد من الديمقراطية !

لكن هذه الصيحات فيما يرى المؤلف غير محقة ، وآخذة فى التضاؤل والتسليم بالرقابة حتى لا يذيع التليفزيون ما يؤدى الى الاضرار بالافراد أو يوحى باعمال شاذة •

واذا كان للتليفزيون هذه الآراء من النواحى الاجتماعية والنفسية فان أثره لايقل خطورة فى الناحية السياسية حيث يمكن استغلاله فى الدعاية وكسب ثقة الناخبين وتوعيتهم بالاحداث الهامة واثارة حماسهم للشئون السياسية •

وفى تجربة اجريت لمعرفة الفرق بين مشاهدة الأحداث السياسية على الطبيعة ومشاهدتها على شاشة التليفزيون تبين أن المشاهدة بالتليفزيون تحقق تأثيرا أكبر على الجمهور بفضل مايقوم به المشرفون على البرنامج من انتقاء للمناظر وربطها بتعليقات موضحة وبفضل مايثيره وجود الآلات والكاميرات والمصورين والمذيعين فى مكان الواقعة من حماس الافراد وحيويتهم فيبدو هذا كله على شاشة التليفزيون •

ويرى البعض أن لاذاعة الجلسات النيابية أثر بالغ على جماهير المشاهدين الذين يمكنهم فى هذه الحالة ان يشتركوا مباشرة فى متابعة الأمور السياسية مع نوابهم ، ويراقبوا سير العمل البرلمانى مما يجعل النواب حريصين على مزيد من العناية بالجلسات وما يدور فيها . ولهذا يؤكد كثير من الباحثين أن التليفزيون أدى وسيؤدى الى تغيير كثير من الاسس التى قامت عليها الديموقراطية فى معظم بلاد العالم •

أما من الناحية الدولية فمما لاشك فيه أن هذه الوسيلة السحرية فى الاتصال سيكون لها اثرها فى سرعة انتقال الاحداث والثقافات والعادات والتقاليد من شعب لآخر كما ستؤدى الى ربط وثيق بين جهات العالم وشعوبه المختلفة والى المساهمة فى تحقيق التعاون والسلام وخلق ظروف جديدة للعمل الانسانى المشترك •

وقد اختتم المؤلف كتابه بصفحات مشرقة عن الراديو والتليفزيون فى الجمهورية العربية المتحدة وجهود العاملين فيهما منذ قيام الاذاعة المصرية فى مايو ١٩٣٤ وافتتاح التليفزيون العربى فى يوليو ١٩٦٠ . ويؤكد المؤلف أن التليفزيون فى القاهرة يشق طريقه بسرعة فائقة الى مستوى عالمى ممتاز .

ومن الجدير بالذكر أن المؤلف قد فتح بكتابه عن « التليفزيون والمجتمع » نافذة على الابحاث الميدانية المتخصصة التى قام بتحليل نتائجها اعتمادا على أنها تنطبق فى الأغلبية الساحقة منها على الوسط العربى •• وحتى فى الحالات القليلة التى لاتنطبق فيها على وسطنا العربى لما عسى أن يكون هنالك من فروق بين مجتمعنا والمجتمعات الخارجية ، يستطاع عن طريقها أيضا تقدير الموقف فيها بالنسبة لمجتمعنا • ص ٢٠٨ »

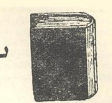
ويقتضينا الموقف العلمى أن ناخذ مثل هذه التعميمات التى يحفل بها الكتاب باحتراس شديد ، نظرا لان هناك فروقا جذرية بين مجتمعنا وبين عدد كبير من المجتمعات التى أجريت عليها الابحاث المشار اليها ، وبصفة خاصة الولايات المتحدة الامريكية التى تسودها فلسفة اجتماعية تختلف كثيرا عن الفلسفة الاشتراكية التى نعيشها ، بالاضافة الى ان التليفزيون الامريكى تسيطر عليه النزعة التجارية بصفة أساسية وتديره شركات وهيئات متعددة تشرف على مئات المحطات بعكس التليفزيون العربى الذى تشرف عليه هيئة مركزية واحدة وتوجه برامجه فى خدمة الاهداف الاشتراكية للمجتمع العربى •

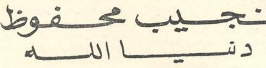
ان الذى يحسم الموقف بالنسبة لهذه النتائج هى الأبحاث الميدانية التى يجريها الباحثون العرب على برامج التليفزيون العربى ومشاهديه . وقد أحس الدكتور سعفان بأهمية تلك الابحاث المنتظرة فابدى شبه تحفظ وهو يقدم للكتاب فى صفحاته الاولى حيث أشار الى أنه « فى انتظار البحوث التى سيجريها المتخصصون فى الوسط العربى » وعقد الامل « على هيئات البحث العلمى فى الجمهورية العربية المتحدة لكى تشجع هذه البحوث للقيام بها فى أسرع وقت »

ومما لاشك فيه ان المؤلف وهو عضو بلجان المركز القومى للبحوث الاجتماعية والمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب وأستاذ جامعى متخصص يستطيع أن يفعل الكثير لتحقيق هذا الامل •

وبعد ، فالكتاب باكورة طيبة فى ميدان لايزال بكرا فى بلادنا وهو حافل برؤوس موضوعات كثيرة تضع فروضا خصبة أمام الراغبين فى البحث •

محمود عبد المجيد





مطبوعات مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٦٣ .

لم يعد ثمة شك فى أن نجيب محفوظ خير روائيينـــا على الاطلاق ، فقد استطاعت أعماله الروائية العظيمة أن تؤكد هذه الحقيقة وأن تثريها عبر رحلة طويلة تبدأ من « عبث الاقدار » عام ١٩٢٩ وتستمر حتى « السمان والخريف » عام ١٩٦٢ ، وقد نشر نجيب خلال هذه الرحلة الروائية الطويلة مجموعتين من الاقاصيص ، أولاهما « همس الجنون » عام ١٩٣٨ والثانية « دنيا الله » عام ١٩٦٣ . وبين المجموعتين ربع قرن من الزمن، لا أقول هذا من أجل رصد البعد الزمنى فحسب ، ولكن لان هذه السنوات الخمسة والعشرين التى قضاها نجيب فى العمل الدائب المستمر ، الذى ساعدته فيه امكانيات ابداع لامتناهية، تترك تأثيراتها بوضوح على مجمـــوعته الاخيرة « دنيا الله » وتثريها فنيا ومضمونيا .

وليس ثمة شك أيضا فى أن هناك العديد من الوشائج التى تربط واحدا من أعمال الفنان بغيره من أعماله السابقة فأعمال الفنانين الكبار تشكل ـ فى أغلب الاحيان ـ وحدة عضـــوية ترتبط جزئياتها بأكثر من وشيجة . ذلك لان رؤية الفنـــان لقضايا الانســـــان الأســـــاسية الـكبرى تتردد كـــالنغم عبر أعماله جميعا وتربطها كلها فى وحدة عضوية متماسكة ، لهذا نجد أنه من العسير علينا أن نفهم عملا لكاتب كبير بمعـــزل عن الظروف الحضارية التى صدر عنها ، أو بمعزل عن بقيـــة أعماله الفنية الاخرى ، ذلك لان كافة أعمال الكاتب تســـاهم فى شرح وتفسير بعضها.كما تساهم فى تزويد امكانيات الرؤية الواضحة للواقع لدى القارىء ، اذ أن العمل الفنى يحمـــل خلال جزئياته الصغيرة .. والصغيرة جدا رؤية الكاتب للواقع الحضارى الذى تمثله وعبر عنه .

أقول هذا لان هناك أكثر من وشيجة بين الكثير من قصص « دنيا الله » وبين روايات نجيب محفوظ الاخيرة بصـــفة خاصة ، وتنحت هذه الوشائج ملامحها الاســـــاسية من نوع الرؤية التى يعتنقها الكـــاتب للواقع وفى هـــذا تختلف هـــذه المجموعة عن مجموعته الاولى «همس الجنون» ، فبين المجموعتين مسافة طويلة بحق ، ذلك لانه اذا كانت « همس الجنون » قد جاءت عام ١٩٣٨ عملا ثانويا للغاية لصدورها بكل بدائياتهـــا التكنيكية ـ رغم أن قصص المجموعة الثلاثين منتقـــاة من بين أكثر من مـــائة قصـــة ـ (١) ، وبـــكل ما فى موضوعاتهـــا من ســـذاجة ، بعـــد مجموعتى عيسى عبيـــد الرائعتين « احسان هانم » ١٩٢١ وثريا ١٩٢٧ وبعد مجموعتى محمود البدوى المتازين « الرحيل » ١٩٣٥ و « رجل » ١٩٣٦ .. وبعد مجموعات محمد تيمور وطاهر لاشين ويوســـف حلمى ، ..و .. و .. وغيرهم فان «دنيا الله» جاءت عام ١٩٦٣لتفسح لنفسها مكانا واضحا وممتازا بين خيرة مجموعاتنا القصصـــية وأكثرها التصاقا بالارض الحضارية والفكرية التى صدرت عنها، ولتطرح على الصعيدين الفنىوالفكرى العديد من القضايا وتثير الكثير من التساؤلات .

وقد يكون هذا الثراء الفنى دليلا على خصوبة نجيب محفوظ وعلى تمكنه من ناصية الابداع الفنى فى القصة القصـــيرة بعد أن تمكن من ناصيته فى الرواية ، وعلى نضج أسلوب الـــكاتب الفنى ، وعلى وضوح رؤيته للموضوع الذى يتنـــاوله ، وعلى امتصاصه الواعى لكل جزئيات الواقع واعادة صياغة هـــذه الجزئيات من جديد ، وعلى أشياء كثيرة أخرى ..

الا أن هذه الظاهرة ـ ثراء العمل الفنى ـ تشير فى المرتبة الاولى الى خاصية مهمة فى أدب نجيب محفوظ بأكمله ، هذه الخاصية هى الفهم الواعى للواقع ، ولحقيقة الصراعات الدائرة فيه ، ولنوعية التناقضات التى يتحرك من خلالها ، ثم تصوير معظم قصص المجموعة لاكثر العلاقات الاجتماعية تطورا ، الامر الذى استلزم هذا الاطار الثورى من الواقعية النقدية الذى يمكن أن تصنف فيه أغلب قصص هذه المجموعة ، مما يضـــع كاتبنا الكبير الى جوار أكبر فنانى الواقعية النقدية فى العالم مثل همنجواى ، ومورافيا ، وريمارك ، وجيمس ، وفوكنر ، هؤلاء الفنانين الذين استطاعوا أن يقدموا رؤية ثورية لمجتمعاتهم فى ظروف غير مواتية للتعبير الثورى وذلك من خلال نقـــدهم اللاذع لكافة ما فى مجتمعاتهم تلك من زيف وخواء وتفســـخ . وكشف النقب عن الوجه الحقيقى لكافة التيارات التى تعمـــل بفاعلية فى تشكيل « أبعاد الواقع المجتمعى » .

وثراء المجموعة هو الذى يطرح العديد من القضايا للمناقشة، فالعمل الفنى الثرى يثير الكثير من القضايا ، خاصـــة وأن القصة القصيرة تقدم دائما فكرة ما من خلال أسلوبها التعبيرى المركز ، ومن خلال تكثيفها للاحداث ، وهذا هو ما دعا تشيكوف الى أن يقول بأن « ان الكاتب لا يكتب قصة ، وقصـــة قصيرة بالذات ، الا حينما يريـــد التعبير عن فـــكرة » . وهـــذه المجموعـــة مكتظـــة بالرؤى والافكـــار ، فـــلا أعرف مجموعـــة قصص مصرية قصيرة اســـــتطاعت ان تثيـــر كـــل هـــذه القضايا ، فمن رؤية الواقع عن طريق الحلم التى يعبر الكاتب خلالها عن كل ما يفتقده انساننا فى واقعـــة هذا ، الى الرؤية النقدية التى تعرى كل أعماق هذا الواقع وترفع الستار عن كل ما فيه من زيف وقيود ، الى التغلغل الحاد فى أعمـــاق مشكلة الموت التى تتأرجح فى قصص هذه المجموعة بين الفـــهم الميتافيزيقى للمشكلة وبين الفهم الاجتماعى لها ، الى التعبير من ضغط الواقع الذى يدفع الانسان فى بعض الاحيـــان الى الاتيان بتصرفات يكون غير مقتنع بها أساســـا ولكنه لا يملك ازاء الظروف الضاغطة سوى الانصياع المر لها ـ فالانسان هو محصلة ظروفه الحضارية والنفسية ـ الى التعبير عن الواقع المتأزم الذى يمتص كل ما فى حياة الناس من حيوية ويتـــركهم بين براثن الملل والضياع اللذين يفرزهما الشكل المتأزم للعلاقات داخل اطار المجتمع المأزوم ذاته .. الى .. الى .. الى الكثير من القضايا والرؤى .

ولنبدأ بمناقشة رؤيةالكاتب للواقع من خلالالحلم ـ الرؤية الحلمية للواقع ـ تلك الرؤية التى تجلت فى أوضح صورها فى قصص « دنيا الله » و « الزعبلاوى » و « حنظل والعسكرى » ، والتى استطاع نجيب محفوظ أن يضع لكل منها خلفية ضبابية فلسفية عميقة وضحت لنا معالم نظرة الفنان للواقع ، وكشفت

(١) راجع حديث نجيب محفوظ مع فؤاد دوارة ، الـــكاتب يناير ، ١٩٦٣ .

ـ فى الوقت نفسه ـ كل ما فى هذا الواقع من خواء وزيف وقيود ثقيلة ، فخلال هذه الرؤية استطاع نجيب آن يوضح لنا كافة أبعاد الواقع وأن يكشف علاقاتهفى صورة دينامية موحية . وأن يشير ضمنيا الى الازمة الرئيسية التى يرتعش بها وجدان واقعنا .

ففى قصة ((دنيا الله)) يعرى لنا الواقع فى صورة خاطفة كالحلم ، يزيح الستار بسرعة ثم يتركه ليسقط مكانه من جديد ، فمن خلال مغامرة عم ابراهيم الجريئة لاجتياز أسوار الملل والضياع والفقر وانعدام الحرية ، نعيش معه حياة سعيدة كالاحلام ولكنها قصيرة مثلها تماما ، نعيش معه مغامرتهالبسيطة التى يحقق خلالها كل ما يفتقده فى واقعه ، وان كان حقق تلك عن طريق الهروب من تفسخالواقع وتهرئه ، فقد سرق عم ابراهيم مرتب ستة من موظفى الادارة التى يعمل ساعيا بها ، ولم يتخل حتى آخر لحظة عن جوهره الانسانى وأوصل مرتب أحمد ـ الوحيد الذى يستحق مرتبه فى الادارة ـ الى منزله ، بينما فر بمرتب الموظفين الستة الى ((أبو قير)) ، ليتمتع بالحياة وب ((ياسمينة)) ـ بائعة اليانصيب الجميلة ـ وبجو البحر الهادىء النقى ، غير أن تناقضات الواقع تقدم باستمرار تحدياتها ضد جزئية الحياة السليمة مادام الواقع باكمله ليس كذلك ، وما دامت الاسس الجذرية لسلامة حياة هذه الجزئية ليست عميقة ولا حقيقية ، لهذا ما تلبث هذه الحياة الحالمة أن تتهاوى حينما يصدمها الواقع بقسوة فى صورة يد الشرطى الغليظة التى وضعت بجفاف على كتف عم ابراهيم ومعها :

ـ أتعبتنا فى البحث عنك الله يتعبك !

مجهزة بذلك على البصيص الاخير من أحلام الخلاص ، بعد أن أجهزت ((ياسمينه)) نفسها على الجزء الاكبر منها .

عند ذلك نصحو فجأة على صلابة الواقع ومرارته لنجتر المأساة من جديد ، بعد أن اصطدمت كل أحلام الخلاصبأسوار الواقع الاليمة ، نجترها بشكل آخر فى ((زعبلاوى)) ونعيش كل آلام الضياع والتمزق مع بطل القصة الباحث عن الزعبلاوى .. نعيش مع هذا البطل الذى لم يمنحه نجيب اسما ..وتركه هكذا ، فاقدا كل شىء .. حتى الاسم .. مما أحاله الى شهادة رامزة لعبثية المصير الانسانى حينما يفقد الانسان الشروط الاساسية للحياة ، نعيش معه أزمته .. داءه الغريب الذى لا شفاء منه ، بحثه الضائع المشتت عبر نماذج نمطية يجسد كل منها سبيلا يائسا للحصول على الزعبلاوى المفقود .. فى حين يظل زعبلاوى طوال القصة غامضا كالامل ، مجللا بالضباب كالحلم .. يظل غريبا ومفقودا وعظيما ، ككل الاشياء التى فقدها انسان مجتمعنا ، فعاشبعدها مريضا يفتت الداءالعضال كيانه ، ولن يشفى من هذا الداء ، الا حينما يعثر على حلمه.. على أمله .. على سبيل شفائه .. على زعبلاوى .

وبهذا يتجاوز زعبلاوى حدود التصوير الواقعى للشخصية ليكتسب أبعادا رمزية تغنى التجربة بايحاءات وتفسيرات عديدة تومىء الى أن الانسان يفتقد فى واقعه أشياء كثيرة ولا يعثر عليها الا خلال أوهام الخمر أو غيبوبة الافيون ، وهذا هو أعمق تفسير لتفشى المخدرات فى مجتمعنا ، اذ يفتقد الانسان ـ لسبب ما ـ فى واقعه بعض شروط الحياة السليمة فيلجأ الى تخدير قواه العقلية حتى ينطلق مع دوامات الحلم فيعثر على مبتغاه .

لهذا لم يلتق بطل قصتنا بزعبلاوى الا وهو غارق تماما فى دوامات الخمر ، فاقدا قواه الواعية ، ومن ثم فاقدا لادراكه الحقيقى للواقع ، عندئذ فقط التقى بزعبلاوى المفقود تماما فى الواقع ، التقى به بعد أن نزع جذور عقله من أرض الواقع الصلدة وتركها تهوم ساعات فى عالم حافل بالرؤى والاحلام ، غير أنها ما تلبث ، وعلى يد الحلم المفقود ، نفسه ـ اذ رش زعبلاوى الماء على رأسه فى القصة ليوقظه من غيبوبته ـ أن تعود لتنغرز من جديد فى أرض هذا الواقع ولتشرب من وجوده المأساوى .

وهذا هو ما حدث فى ((حنظل والعسكرى)) ، اذ افتقد حنظل كل أسباب الحياة النظيفة الهادئة فى واقعه ، فانطلق خياله ـ عبر الهذيان الافيونى ـ ينمق أبهى الصور الحلمية للمستقبل الذى ينشده ، وفى هذه الصورة الحلمية عن المستقبل ، نجد كل ما يفتقده حنظل فى واقعه ،الصحة والحرية والعمل والحب والامن والطعام والفرح ، هذه هى الالوان السبعة التى ترسم اللوحة الحلمية والتى قدمتها لنا ((حنظل والعسكرى)) ..

غير أن الحلم لا يستمر كثيرا ، فمرارة الواقع وقسوته لا تترك للانسان فرصة الاستمرار فى هذيانه ، لذلك ما يلبث حنظل أن يفيق من أحلامه على نفس اليد الغليظة التى سبق أن صحا عليها عم ابراهيم حينما وضعت بجفاف على كتفه ، وعلى ركلات العسكرى القاسية التى تهتف به :

ـ يا مجنون ، يا مدمن ، قم ع القسم ..

ويهتف حنظل وخيوط الامل العنكبوتية تتهاوى وتتمزق خيطا بعد الآخر فى سرعة مذهلة .. وسكاكين الواقع تنهش حلمه .. تجهضه تجهز عليه تماما .

ـ أين عهد المأمور يا شاويش ؟!

فجاءه الرد ((ركلة بلا رحمة)) ، ((ونظر حوله فى ذعر وذهول فوجد طريقا نائما ، وظلمة شاملة ، وصمتا ، ولاحفل ، ولا أثر لحفل ، ولا سنية ، ولا شىء)) نظر حوله ليجد الواقع فى صمته الكئيب وقسوته السمجة اللامبررة التى تبددتعلى صخرتها الجرانتيية كل وعود ((حضرة المأمور)) الزائفة وضاعت منه سنية بياعة الكبدة .. و ((أصل الخير كله)) ، ولم تبق له الا جهامة الواقع فى شكل العسكرى الطويل الذى يحجب عنه ضوء الفانوس .

فى هذه القصص الثلاث يجمع نجيب كل جزئيات الواقع ليعطى صورة لقضية الانسان الجوهرية كما يراها ، اذيكشفمن خلال هذه الرؤى الحالمة ما يفتقده الانسان فى واقعه ويرسم فى اللحظة ذاتها جزئيات لوحة الشكل المستقبلى الذى يرجوه، وبهذا يقدملنالكاتب الالوانالاساسية للوحة المستقبلالحلميةالتي ينشدها ، دون أن يقع لحظة فى هاوية المباشرة أو السطحية ، ان الاقناع الفنى الذى يرتوى من عمق التجربة ، هو الذى يمنح القصص فرصة الوقوع على معادلاتها الواقعية بسهولة ، ويساعدها على منح القارىء رؤية الكاتب للواقع ، ليس فى صورته السكونية فحسب ، وانما فى تطوره الدينامى المستمر .

أما فى ((الجبار)) فان الموضوع نفسه يقدم بصورة اخرى اذ يتعرف أبو الخير على الواقع فيما يشبه الغيبوبة أو الحلم أيضا ، يتعرف عليه فى لحظة خاطفة يدفع ثمنها حياته وأمنه وهدوءه ، ان أزمة أبو الخير تنسج خيوطها الاساسية منصحوته المفاجئة على كل ما فى واقعه من ظلم ، اذ ((وقعت مأساة أبو الخير فيما يشبه المصادفة ، غلبه النعاس ذات ليلة فى مخزن الغلال بدوار سيده الجبار)) وصحا على صوت سيده ((عبد الجليل الجبار (١) السلطة ، القانون ، الحياة والموت)) وهو يفترس زنوبة بنت عليوة فى وحشية ، فصاح أبو الخير بلا وعى وهو يجرى كالرصاصة خارجا من المخزن ، مندفعا بقوة الفزع والتقزز واليأس :

ـ اتق الله ..

وانفجر الصوت الجبار كالقذيفة :

ـ من ؟.. عرفتك ، أبو الخير .. قف .. ولد يابو الخير يا مجرم .. قف يا مجرم .

وهرب أبو الخير بالحقيقة ، وألصق الجبار به الجريمة ، وأرسل أعوانه خلفه فى كل مكان لكى يأتوا به ، فقد عرف أكثر مما يجب ، ولم تفد معرفة ((أبو الخير)) للحقيقة شيئا ، فقد عانقها عجزه ، ومن ثم كانت بداية مأساته ، نفس المأساة التى يدور حولها ((جحيم)) هنرى باربوس ، ولكن بصورة

---

(١) لاحظ دلالات أسماء الشخصيات فى أغلب قصص هذه المجموعة .

أخرى ، مأساة الوعى الانسانى حينما يعانق عجزه ، المأساة التى بلورها مثلنا الشعبى فى كلمات أربعة «العين بصيرة واليد قصيرة» . هذه المأساة هى التى تطارد بطلنا عبر صفحات القصة فتحيله الى تجسيد ذكى وعميق لواقع الفنان الذى يتمزق بين ادراكه للحقيقة ، وفقدانه لوجهه التعبيرى عنها ، وعليه ازاء ذلك ، اما أن يدفع حياته ثمنا لهذا الوعى الذى عانق عجزه ، أو يدفع الثمن من أمن أسرته ، أمن مجتمعه ، وقد آثر أبو الخير الحل الاول ، وان كان فى هذا الحل الكثير من السلبية الا أن الظروف القاسية هى التى فرضته على بطلنا ، ومع كل هذا فان قسوة الظروف ليست مبررا مقنعا لاتخاذه لهذا القرار الهروبى ، ولا تزيح عن القرار سلبيته ، اذ أن ازاحة هذه الظروف المجحفة تدخل ضمن نطاق مهمته ، باعتباره أكثر أهل القرية وعيا بالحقيقة وادراكا لجذورها .

ولقد عجبت لهذا الموقف الكامل السلبية الذى عاشه أبو الخير ، صحيح أن قبضة عبد الجليل الجبار الحديدية تطوق كل شىء .. غير أنه كان باستطاعة أبو الخير أن يسجل حتى اعتراضه .. مجرد اعتراضه العاجز على كل هذه السيطرة الظالمة قبل الاستسلام النهائى لها ، ما دامت نهايته معروفة سلفا فى الحالتين ، ان هذه السلبية تكاد تنحرف بالقصة عن جوهرها الاساسى لتقع بها فى براثن الدعوة الى الوضعية ، والى أن الجهل افضل وأسلم من الوعى ما دام هذا الوعى عاجزا ، ولكن الوقوف عند هذا الوجه السلبى يظلم نجيب محفوظ كثيرا ، ذلك لانه نجح تماما فى أن يكشف لنا من خلال هذه الاحداث المركزة ماساة الوعى الانسانى حينما يعانقه العجز كما أن موقف أبو الخير الصامت هذا استطاع أن يكشف ماساة انعدام الحرية فى القرية ، وأن يصور فعلا بشاعة المصير الانسانى عند انتفائها ، ويسجل صورة رامزه للواقع الذى تبسط أزمة انتفاء الحرية كافة أرديتها المأساوية على كل ما فيه من علاقات ، كما أن سلبية أبو الخير فى القصة كانت انعكاسا للوجه السلبى العام الذى يسم الناس فى مثل هذه الظروف .. وبهذا استطاع نجيب محفوظ أن يصور لنا وجه الظلم البشع الذى يسود القرية مسجلا بهذا بداية الرؤية النقدية للواقع ، وهى الرؤية التى أعربت عن وجهها السافر فى قصص « الجامع فى الدرب » و « زينة » و « صورة قديمة » .. فى هذه القصص يختار نجيب شرائح كاملة من الواقع ويزيح النقب عن كل ما فى اعماقها من زيف وخواء وقيود ثقيلة ، ثم يكشف ببراعة عن التناقضات الجذرية التى تنهش هذه الشرائح ، مشيرا فى الوقت نفسه الى طريق الخلاص .

ولنبدأ بقصة « الجامع فى الدرب » .. تدور أحداث القصة فى تلك الفترة التى بسطت فيها الحرب العالمية الثانية أرديتها المظلمة الكئيبة على بلادنا ... وليس هذا الاطار التاريخى أكثر من الزمن القصصى للقصة ، وقد يستخدم الفنان اطارا تاريخيا ليناقش قضايا وأحداث معاصرة ويجب ألا ننسى ان نجيب محفوظ قد لجأ الى هذه الحيلة الفنية فى بداية حياته الادبية ، حينما ناقش قضايا حضارية معاصرة من خلال اطار موغل فى القدم ــ التاريخ الفرعونى ــ فى رواياته التاريخية الثلاث(1).

لهذا لم يفته فى « الجامع فى الدرب » أن يقدم ، رغم قصر القصة ــ كل الشواهد التاريخية التى تمنح القصة صدقا فنيا على درجة كبيرة من العمق ، اذ قدم القضية الوطنية من خلال صورة سعد زغلول الباهتة المعلقة على حائط حجرة المومس ، فى حين قدم جشع الاستعمار واساليبه الملتوية فى نهب خيرات الشعوب من خلال صيحة الصوت الغليظ المستنكر !

ــ حتى الخواجات ! حتى الخواجات ياهوه ! خواجه يضحك على فردوس ! يبتز منها مائة جنيه ويهرب !

ثم يجسد كل أوتوقراطية الفترة وقيودها من خلال تصويره لسلطة « شلضم » القابضة كالحديد على كل ما فى الدرب من أشياء .. وأحياء أيضا ، لذلك فان القصة من ناحية ارتوائها من منابع الاطار التاريخى ممتازة الى درجة مذهلة ، خاصة وأن تكثيف كل هذه الشواهد فى قصة قصيرة هو الذى يهبها قوتها الواضحة ، ولنعد الى القضية الاساسية التى تثيرها القصة .

ان نجيب محفوظ يصب فى هذه القصة نقده اللاذع على عالم الاقنعة ، ذلك العالم الذى يرتدى فيه الانسان مئات الاقنعة المزوقة بالمساحيق ليخفى وراء هذه الاقنعة الوجه الدامى لحقيقته البشعة ، أما القناع الذى كان يرتديه الشيخ عبد ربه ــ بطل القصة ــ فهو الدين ، أو بمعنى مجرد جدا . الفكر .. كان يرتدى ذلك الوجه القناعى ليخفى وراءه كل ما يتنافى مع شعارات هذا القناع ذاته ، يخفى وراءه الزيف والنفاق ، والتفاهة ، أما الوجه الذى عقد نجيب محفوظ بينه وبين هذا الشيخ عبد ربه مقارنة واضحة يعمق توازيها من مضمون القصة ، فقد كان حياة الدرب بكل ما فى هذه الحياة من صراحة فى الدعارة والابتذال والدناءة ، بهذا نجح هذا التوازى تماما فى كشف القناع عن حقيقة الشيخ عبد ربه وعن تستره وراء أقنعته المليئة بشعارات نقاء السريرة والصدق والاخلاص للعقيدة وغيرها ، فى حين تخفى أعماقه تقديسا مزعجا لذاته ، بكل ما فى هذه الذات من رغبات تسلقية مخزية ، اذ أن عبد ربه ما يلبث أن ينتهز أول فرصة تسنح له لتاكيد ذاته والتسلق كأحد النباتات الدنيئة ، مسخرا الدين ، أو الفكر ذاته ، لاغراضه تلك . فللدين هو الآخر وجهين ، أحدهما يدعو الى الامر بالمعروف والنهى عن المنكر ، فى حين يدعو الوجه الآخر الى اطاعة الله ورسوله وأولى الامر ، لهذا آثر الشيخ عبد ربه أن يعتنق الوجه الثانى مادام يتمشى مع مصالحه ويحقق رغباته التسلقية ، ولهذا أيضا يبالغ الشيخ عبد ربه أثناء خطبة الجمعة التالية لاجتماعه بالمراقب العام ، فى الدعوة الى توطيد أركان الاوضاع الزائفة مما يدفع المستمعين الى الثورة ، فما يكون منه الا أن يحاول العمل على استغلال الامر لدى الصحافة « وبات عظيم الامل فى أن تنظر الوزارة الى تحسين حالته بعين الاهتمام » خلال هذا يؤكد نجيب أن تفسير الدين ذاته يمكن أن يخضع لقانون العرض والطلب ، ولتحقيق مطامع الطبقة التى تعتبر الدولة بناء علويا لها .

وتتجلى براعة نجيب محفوظ فى الجزء الاخير من القصة ، فبعد أن نسج خيوط أغلب أحداثها ، جمع هذه الخيوط فى الموقف الاخير ، حينما أسفرت الحرب عن وجهها البشع ، فقد نعقت صفارة الخطر وتجمع أغلب أهل الدرب فى المسجد باعتباره آمن الأماكن ، عند ذلك أحس عبد ربه بأن كل هؤلاء الناس « لم يجمعهم الله فى مكان واحد الا لامر » وصرخ فيهم «اذهبوا لا تدنسوا بيوت الله » .. وتضخم فى داخله احساس زائف بانه اقرب الى الله .. الى الحقيقة .. من كل هؤلاء ، لذلك فعليه فورا أن يترك هذا المكان حتى لا يهلك معهم ، ولكنه فى الحقيقة ترك المسجد حتى لا ينجو معهم ، فهو غير جدير ــ حتى ــ بنجاة الخاطئين ، وتجىء النهاية شاهدا داميا على عدالة المصير الانسانى ، بعد أن كشف نجيب عن كل المبررات التى تدفع الحياة الى التخلص من أمثال الشيخ عبد ربه ، فى حين تترك كل سكان الدرب يمارسون حياتهم المجللة بالخطيئة ، المغموسة فى الاثم .

أما فى قصة «زينة» فان الكاتب يكشف خلال ثلاث شرائح متوازية عقم الحياة فى ظل علاقات حضارية معينة ، فى مجتمع يعبد فيه المال من دون الله ــ كما يقول بيغى ــ فتنهش كل الطقوس التى تقدم خلالها القرابين الى المعبود الاعظم «؟!» شروط الحياة السليمة مفسحة الطريق أمام جحافل الدناءة والتفاهة والرياء لتخنق كل القيم النظيفة كالصدق والكرامة والجمال والفن ، اذ « لم يعد لشىء قيمة الا السيادة وجهاز الكيف وتعليم الاولاد فى الكلية الامريكية » لهذا فان محمد بدران ، فى الشريحة الاولى من القصة ، يمتهن قلمه لينال «مظروفا صغيرا

(1) « عبث الاقدار » و « رادوبيس » و « كفاح طيبة » .

يعرفه كما يعرف وجه طفله » ، ولهذا أيضا تفسخ زينب ، فى الشريحة الثانية من القصة ، خطبتها من اجل حيــاة واعدة بالبذخ وبشـــقة فاخرة فى مصر الجديدة ، متحملة ، وامعاءها تنقلب ، دعابات المدير الاكرش السخيف الذى أكل الجدرى وجهه ، بينما أكلت الدناءة كل قيمه ، أما الشريحة الثالثة ، وهى أطول الشرائح وأهمها فان نجيب يقدم خلالها رؤية نقدية بارعة لمفهوم الفن السينمائى فى مجتمعنا ، كما يعتنقه المتحكمون فى مصير هذا الفن ، وبمعنى أدق لمأساة القصة السينمائية ، أو الفن بصفة أكثر عمومية ، فى ظل نفس العلاقات الحضارية المتفسخة ، فى ظل هذه العلاقات يفقد الفن مفهومه الاجتمـاعى السليم ليتحول الى ألعوبة فى أيدى مجموعة من المرتزقة بعيدة تمام البعد عن عملية الخلق الفنى ، كما يقدم من خلال الاستاذ بديع ، مؤلف القصص السينمائية ، مأساة التمزق التى يعـانى منها الفنان بسبب حدة التناقض ـ وليـــد هـــذه الظروف الحضارية المتهرئة ـ بين المفهوم الحقيقى للفـن وبين المفهوم السـلعى له ، ذلك لان خضوع الفن لسعر السوق يقع به دائما بين براثن هذا التناقض الحاد بين طبيعة الفن ودوره وبين توفير حد أدنى من الوسائل المعيشية للفنان . والعيب الوحيد الذى آخذه على هذه القصة ، هـــو تلك الجمـــلة التقريرية المباشرة التى جاءت فى آخرها على لسان الاستاذ وديـع : « انى أود أن أكتب عن المال باعتباره غولا مخيفـــا يلتهم القيم الجميلة بلا رحمة كالخلق والجمـــال والروح » فى الوقت الذى أعتقد فيه أن القصة باكملها لم تكتب الا لتقول لنا هذه الجملة بأسلوب فنى ، فلم يكن ثمة مبرر على الاطلاق لحشرها بهذه المباشرة فى آخر القصة .

وفى قصة « صورة قديمة » يقدم لنا المؤلف نفس هـــذه العلاقات الحضارية المتهرئة المتفسخة خلال التحقيق الصحفى الذكى الذى قام به حسين منصور ـ بطل القصـــــة ـ عن « المدرسة والحياة » ، حينما تيقظت حاسته الصحفية ذات يوم على فكرة عجيبة قوامها البحث عن المصير الذى آل اليه عام ١٩٦٠ تلاميذ السنة النهائية بالقسم الادبى من مدرسة الجيزة الثانوية عام ١٩٢٨ ، ونلتقط خلال هذا « الاوتشيرك » الممتاز كل الخيوط التى تنسج هدف القصة الرئيسى وهو تصويب رؤية الفنان النقدية لاخطر قضايا المجتمع ، وهى تكافؤ الفرص .. فبينما يعيش ابراهيـــم الاورفلى أول المدرسة ، بل أول البكالوريا فى القطر كله ، وأكثر الطلبة موهبة ومثابرة حيـــاة عادية للغاية ، وبينما يأكل العوز محمد عبد السلام كاتب النيابة ورب الاسرة المكونة من ست بنات وأربعة أولاد ، يتمتع حـامد زهران ، ساقط البكالوريا ، بمرتب شهرى قدره ٥٠٠ ج.م ، وفتاة فى العشرين ذات وجه استعار سماته من الشرق والغرب ، ويعيش عباس الماوردى « تلك الحياة الجامعة للفطرة والحضارة معا ، المنعمة بكل طيب ، المنطوية فى عزلة وكبرياء ، المتمـزية باللذائذ الدنيوية والفكرية ، الهائمة بالليل والقمر والبـار الامريكانى والفرزة البلدى » كل هذه التناقضات الحادة هى التى تدفعنا الى التساؤل فى نهاية القصـــة مع حسين منصور « ترى أى معنى ستتمخض عنه هذه الصورة القديمة ؟! »

من خلال هذه القصص الثلاث نضع أيدينا على التفســخ والتهرؤ والزيف الذى ينهش المجتمع فى ظل علاقات حضـارية معينة ، والزيف الذى ينغل فى اعماق الواقع والذى يقرض فى دأب غريب كل فضائله ، هذا الزيف الذى تفضحـه رؤية الكاتب النقدية فى قصص هذه المجموعة ، لا يدفعنا الى الهتاف مع جوقة « أوديب » « طوبى لمن لم يولد ، ثم طوبى لمن يسرع فى الرحيل ان ولد » ولكنه يدفعنا الى اعتناق صحة رامبو الشابة « غيروا وجه الحياة » وتضع أيدينا ببراعة على الجذور العميقة لهذا الزيف وعلى الظروف والعلاقات التى انجبته . فاذا كانت الظروف والعلاقات الحضارية هى التى تصنع الانسان ، فلابد اذن من تغيير هذه العلاقات وتدمير وجهها غير الانســانى ، فمادام الداء كامنـا داخل هذه العلاقات فلابد من أن نصـنع علاقات جديدة حتى تهبنا الشروط الانسانية للحياة .

* * *

ثم يأتى بعد ذلك دور القصص التى يناقش فيها الـــكاتب قضية الموت ، هذه المناقشة التى تتأرجح ـ كما ســبق أن ذكرت ـ بين الطرح الميتافيزيقى للمشكلة والذى ينحت صورته من قصص « حادثة » و « موعد » وبين الطرح الاجتماعى لهـا والذى ينحت صورته من قصص « قاتل » و « جوار الله »

ففى « حادثة » و « موعد » يقدم نجيب طرحا ميتافيزيقيــا للمشكلة ، اذ نحس فى القصتين أن الموت يأتى كقدر ميتافيزيقى مسلط على كل الرقاب ، قدر أعمى لا يستطيع التفريق بين الراغب فى الموت والعازف عنه ، أما فى قصتى «قاتل» و «جوار الله » فان قضية الموت تعانق القضية الاجتماعية معانقة جزئية وان كانت تشرب فى الوقت نفسه من بئر الفهم الميتافيزيقى للقضية .

والذى يهمنى هنا هو أن أسجل بصفة عامة أن هذا الاهتمام بالوجه الميتافيزيقى للموت جديد جدا على ادب نجيب محفوظ ، فبعد أن كان الموت لا يدخل عالمه الفنى الا باعتبـاره قـــدرا اجتماعيا ـ راجع قضية الموت فى « بداية ونهاية » و « خان الخليلى» و «زقاق المدق» و «القاهرة الجديدة» و «الثلاثية» ـ أصبح يزور عالمه ـ خلال مجموعة « دنيا الله » ـ باعتباره قدرا ميتافيزيقيا .

وهذا التحول فى حد ذاته يحتاج الى دراسة مستقلة تكشف عن أسبابه وتربطه بالواقع الحضارى الذى صدر عنه . أما قصة « ضـــد مجهول » فانها تحتاج إلى مقال مستقل للكشف عن أعماقها الثرية التى جسدت فى براعة الازمة الكيانية الى أن يرتعش بها وجدان الواقع ، والتى تختنق داخلها كل الحيوات التى جسدها نجيب خلال مجموعة ثرية من النماذج النمطية .

أما هذه القصة التراجيكوميك الصغيرة « مندوب فوق العادة » فان نجيب يقدم خلالها ذلك المصير الـــدامى الذى يواجهه دعاة الحقيقة ، ذلك لانه يكشف بلا أدنى محاولة للالتواء أو الغموض كل مافى الواقع من اخطاء ، ولهـــذا فان موقف اسماعيل الباجورى ـ بطل القصة ـ الصريح جدا هذا ينبت الشك فى نفوس مدير المصلحة وموظفيها ويؤدى به فى النهاية الى مستشفى الامراض العقلية ، ان الرؤية النقدية فى هـــذه القصة تجتاز حدودها العادية فى كشف القناع عن أعمق مافى الواقع من تناقضات لتأخذ أحد جوانب السخرية وأكثرها تطرفا . ففى هذه القصة يغمس نجيب كوميديا الحـــدث فى تراجيديا الواقع الاليمة . فتعانق الملهاة وجهها المأساوى وتقع عليه بسهولة مسجلة لنجيب تقدما تكنيكيا باهرا .

وأخيرا .. فان هذه الرؤى المكثفة التى تكتظ بها المجموعة هى التى تفسح لها مكانا واضحا وممتازا بين خيرة مجموعاتنا القصصية ، اذ تهب هذه المجموعة فن القصة القصيرة عندنا عمقا ثريا وفهما متطورا ، وتجتاز به أسوار الفهم التقليدى للاقصوصة ، وتقدم خلال تكنيكها المركز رؤية واضـحة لاهم قضايا الانسان الحضارية .

صبرى حافظ



الدكتور محمد انيس

مدرسة التاريخ المصرى فى العصر العثمانى

يهتم الدكتور محمد أنيس اهتماما بالغا بكتابة تاريخنا الحديث والمعاصر ، جاهدا فى البحث والتنقيب عن وثائق وأوراق هذه الفترة لكتابتها كتابة جديدة ، لا ينقصها التحليل ولا يغيب عنها المنهج التاريخى العلمى ، والذى ظهر منها بعض الأبحاث فى الأيام الأخيرة ، الا أن هذا الاهتمام لم يبعده عن محاولته سد الفراغ فى الدراسات التاريخية للعصر العثمانى الذى كان موضوع رسائله العلمية فى الجامعة ، ولم يقتصر على كتابة تاريخ هذه الفترة بل اهتم كذلك بمؤرخيها ومناهجهم فى كتابة التاريخ .

والكتاب الذى نحن بصدده « مدرسة التاريخ المصرى فى العصر العثمانى » أكمل حلقته فى هذا المجال كان قد بداها الدكتور محمد مصطفى زيادة بكتابه « المؤرخون فى مصر فى القرن الخامس عشر » وتبعه الدكتور جمال الدين الشيال فى كتابه « التاريخ والمؤرخون فى القرن التاسع عشر » وكان هناك فراغا بين الفترتين استكمله هذا الكتاب .

ويرى المؤلف أن تاريخ مصر فى العصر العثمانى من الفترات التاريخية التى لم يهتم المؤرخون بها اهتماما كافيا سواء فى مصر أو فى الدوائر العلمية فى الغرب ، ولم يبدأ الاهتمام بهذا العصر الا فى السنوات الاخيرة فى انجلترا فى مدرسة الدراسات الشرقية والافريقية ، وفى امريكا نشر ستانفورد رسالته عن التنظيم الادارى والمالى فى مصر العثمانية عام ١٩٦٢

ولعل السبب فى اهمال هذه الحقبة التاريخية ان : التطورات السريعة التى نزلت بمصر منذ مطلع القرن التاسع عشر بعد اتصال مصر بالحضارة الغربية جعل الدراسات التاريخية عن مصر تتركز حول القرن التاسع عشر ، وقد نمت الدراسات التاريخية فى مصر نفسها على هذا النحو ، فالحركة التاريخية التى شاهدتها مصر فى أواخر العشرينات وفى الثلاثينيات كان يقوم بها مؤرخون اجانب تحت رعاية القصر لكتابة تاريخ مصر دفاعا عن سياسة وسلوك اسرة محمد على لذلك لم تهتم بفترة الحكم العثمانى ، ولكن منذ تولى المصريون زمام هذه الحركة منذ عام ١٩٣٦ حين تولى الأستاذ محمد شفيق غربال منصب اول أستاذ للتاريخ الحديث بالجامعة ، شاهدت المكتبة التاريخية اهتماما واضحا بالعصر العثمانى .

اما مصادر تاريخ مصر العثمانية المعاصرة فاهمها : الوثائق الرسمية المصرية والتركية والأوروبية ، فالوثائق المصرية اما بدار المحفوظات بالقلعة أو فى دفاتر المحكمة الشرعية أو وزارة الأوقاف المصرية حيث تشمل النواحى الادارية والمالية والاجتماعية والاقتصادية ، أما الوثائق التركية فمعظمها بدار المحفوظات بالقاهرة ، والوثائق الاوروبية فيما يتعلق بتاريخ مصر فى العصر العثمانى توجد بأرشيف البندقية ومرسيليا ولندن حيث تتناول بصفة رئيسية نشاط الدول الأجنبية السياسى والتجارى فى ذلك الوقت ، ان كانت تحتوى كذلك على وثائق خاصة بالأحوال الداخلية فى مصر .

هذا بجانب كتابات الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر خلال العصر العثمانى وكتبوا عن أحوالها .

أما لماذا تدهور علم التاريخ فى العصر العثمانى ؟ فيجيب على ذلك المؤلف بقوله : ان مراجع هذا العصر ما زالت محفوظة ومبعثرة فى المكتبات الشرقية والأوروبية ، وتسربت الكتب التاريخية من مصر . الشىء الذى يؤكده الجبرتى الذى ينتمى الى أواخر العصر العثمانى - فبعد ان يعدد كتب التاريخ التى يعرفها يقول « وهذه صارت أسماء من غير مسميات . فاننا لم نر من ذلك كله الا بعض أجزاء مدشتة بقيت فى بعض خزائن كتب الاوقاف بالمدارس مما تداولته ايدى الصحافيين وباعها القوم والمباشرون ونقلت الى بلاد المغرب والسودان »

كذلك أدت كثرة الفتن والمنازعات فى العصر العثمانى بين الفرق العثمانية والبيوتات المملوكية الى اتلاف الكثير من المكتبات ، ويشير الجبرتى الى سبب آخر لتدهور علم التاريخ فى ذلك الحين بعدم اهتمام العصر بكتابة ودراسة التاريخ ونظرتهم الهابطة الى هذا النوع من المعرفة ، فيقول « ولم تزل الأمم الماضية من حين أوجد الله هذا النوع الانسانى لتقف بتدوينه سلفا عن سلف وخلفا من بعد خلف الى ان نبذه اهل عصرنا واغفلوه وتركوه واهملوه وعدوه من شغل البطالين وقالوا أساطير الاولين »

ولم يقف المؤلف عند هذه الأسباب بل نظر الى طبيعة العصر العثمانى وما حدث للحياة العلمية باكملها لاسيما العلوم العقلية ، فيرى أن الحكم العثمانى فى مصر كان حكما اقطاعيا ضعيفا لم يحدث تغييرا جذريا فى حياة المجتمع المصرى رغم بقائه ما يقرب من ثلاثة قرون ، هذه الحقيقة بجانب العزلة التى فرضت على المجتمع المصرى سواء من قبل العثمانيين أو بسبب تحول طرق التجارة العالمية عن الشرق الأوسط الى الطريق حول افريقيا ، كل هذا جعل من مصر بل من منطقة الشرق العربى عامة - منطقة راكدة لم تتأثر بالتيارات الحضارية التى كانت تجتاح أوربا من عصر النهضة حتى الثورة الفرنسية .

واذا كان الحكم العثمانى بطريق مباشر أو غير مباشر قد أدى الى تدهور مصر سياسيا واقتصاديا فالى أى حد تأثرت الحياة الفكرية فى مصر ؟

كانت الدولة العثمانية ترى أن وظائف الدولة تنحصر فى حدود معينة كجمع الضرائب والدفاع عن البلاد والمحافظة على الأمن فى الداخل ، أما الحياة الفكرية والصحية والاقتصادية فلم يدخل فى اختصاصها ، لذلك احتفظ المجتمع بتركيبه السابق على الفتح العثمانى ، مجتمع سمته الأساسية الطائفية وكل طائفة ترعى مصالحها فيما بينها . وهكذا استطاعت المؤسسات العلمية أن تعمل بعيدة عن الدولة ، فلم تتأثر أو قل تأثيرها قليلا بالتدهور السياسى الاقتصادى الذى اجتاح العصر العثمانى .

فطبيعة الحكم العثمانى وطبيعة تكوين المجتمع المصرى ان كان قد أثرا فى الحياة العلمية وانعكس عليها تدهور البلاد سياسيا واقتصاديا الا أن تكوين المجتمع نفسه وسلبية الحكم

العثماني في المجتمعات العلمية حيث أن العثمانيين لم يكن لهم رصيد حضاري ليقدموه للحياة العلمية في مصر ، كل هـذا ساعد أيضا على أن تحتفظ الحياة العلمية بوضعها كما كانت في العصر السابق للعثمانيين مع ما أصابها من التدهور العام الذي يصيب البلاد .

وقد قسم المؤلف مدرسة التاريخ المصري في العصر العثماني الى ثلاثة أقسام .

١ - مجموعة من المؤرخين العلمـــاء والذين اطلق عليهم مدرسة المؤرخين التقليديين ، الذين ظلوا أو حاولوا سواء من ناحية فهمهم للتاريخ أو طريقة كتابته متأثرين بمدرسة التاريخ الاسلامي . يمثل هؤلاء في القرن العاشر الهجري كل من ابن اياس واحمد شلبي عبد الغني وفي القرن الحادي عشر الاسحاقي وابن أبي السرور البكري الصديقي يمثلهم في القرن الثاني عشر عبد الرحمن الجبرتي وعبد الله الشرقاوي .

٢ - مدرسة التراجم - وهذه ليست جديدة على التاريخ المصري السابق للعهد العثماني ولكنها نشطت في العصـــر العثماني بشكل واضح - وفي القرن العـــاشر برز العيني وفي القرن الحـــادي عشر المحبر والزبيري والجبرتي في القرن الثاني عشر والملاحظ أن المؤلف جعل الجبرتي من هذه المدرسة مع وضعه في المدرسة السابقة ، ذلك لأن الجبرتي كان قد قام بجمع للتراجم عن المصريين بتكليف من أســـتاذه الزبيري ، والذي تميزت عن جميع التراجم السابقة بما شمله من تحليل ونقد ، بحيث جاءت عاكسة للحياة العلمية والاجتماعيـــة والسياسية والاقتصادية معا .

٣ - مدرسة الاجتهاد . وهذه تبتعد عن المدرسة الأولى في فهمها للتاريخ أو طـريقة كتابتها ، فهي تفتقر الى اية خطة في البحث والكتابة أميل الى طريقة الكتابة الشعبية وإن قدمت مادة تاريخية فريدة في أهميتها ويمثلها ابن زنبل الرمال في القرن العاشر ثم الدمرداش كتخدا عزبان ومصطفى بن الحـــاج ابراهيم في القرن الحادي عشر .

ومع تحليل المؤلف لهذه المدارس ومؤرخيها نلاحظ اهتمامه بشكل خاص بالمؤرخ عبد الرحمن الجبرتي فيقول :

يبدو الجبرتي وسط مدرسة التاريـــخ المصري في العصر العثماني عملاقا ، وأكثر من ذلك أن الكتب التاريخية الأخرى لهذا العصر تستمد أهميتها من وجود تاريخ الجبرتي نفســه فهي تعتبر مكملة لتاريخ الجبرتي ومن هذه الزاوية فقط تبدو لها بعض الأهمية . لذلك فلا محل للمقارنة بين الجبـــرتي والمؤرخين المعاصرين له ، فالجبرتي يتميز عن كل هؤلاء بانـــه يقدم صورة كاملة للمجتمع المصري خلال العصر العثمـــاني ،

والحق أن الجبرتي يعتبر أحد كبار المؤرخين في العالم الاسلامي في جميع أزمنته ، وبالتأكيد هو أعظم المؤرخين العرب في الازمنة الحديثـــة .

ويرى المؤلف ان ما يميز الجبرتي عن غيره من المؤرخين دقته واستقصاؤ للحوادث وتحنفه في ذكرها وموضوعيته والتي تؤكد أنه يكتب للحقيقة والتاريخ فيقول في مستهل كتابه « ولـــم أقصد بجمعه خدمة ذي جاه كبير أو طاعة وزير أو أمير ولـم اداهن دولة بنفـــاق أو مدح أو ذم مباين للاخلاق لميل نفسي أو غرض جسماني »

ولكن هذه الموضوعية لا تجعل من الجبرتي تاريخا باردا ، فكتـــاباته تفيض بالحياة الدافئة ، وسبب ذلك ان الجبرتي كان ينفعل بالأحداث انفعالا عميقا وأول ما يسترعى لمن يقرأ الجبرتي حب الرجل لبلده التي شاركها في أفراحها ومصائبها بكل قطرة فيــه .

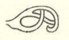
لذلك لم يكن غريبا أن يلاقي الجبرتي الاضطهاد والظلم وقتل ابنه خليل على يد محمد على وأعوانه بسبب كتاباته عن مظالم محمد على لشعبنا المصري .

ويرى المؤلف أن المهمة الاولى لباحثي اليـــوم في التاريخ العثماني يجب أن تتجه الى نشر المخطوطات التاريخية لهــذه الفترة فبدونها لا يمكن أن يكتمل بناء التاريخ المصري في العصر العثماني - خاصة - واننا نفتقر الى المادة التاريخية عن هذه الفترة وبالذات عن الحياة الاقتصادية والاجتماعية .

ويرى أن العصر العثماني على فقره في كثير من الجـــوانب الفكرية شهد محاولات ضعيفة ومترددة نحو اعـــادة تكوين المدرسة التاريخية التي عرفها العصر المملوكي ، ومع ذلك فهو أكثر ثراء في ناحية الكتابة التاريخية من العصر اللاحق على العصر العثماني الذي فرغ كلية من مدرسة تاريخية واضحة المعالم ولها تقليد معين .

ونرى أن هذا الكتاب بجانب أنه يسد فراغا في مكتبتنـــا العربية التي نادرا ما نجد فيها أبحاثا عن المؤرخين أو دراسة لمدارس التاريخ العربي الحديث الا ان أهميته ترجع الى المنهج العلمي الواضح الذي يعالج به الموضوع حيث ربط كل مؤرخ بعصره وطريقة كتابته وفهمه للتاريخ ومقارنته بالمؤرخـــين السابقين والمعاصرين له ، كل ذلك في ضوء تحليل شامل للحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والعلمية لذلك العصـــر الذي عاشوه هؤلاء جميعا .

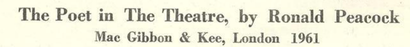
جلال السيد



المكتبة الغربية

ABC

رونالد بيكوك
الشاعر ككاتب للمسرح



The Poet in The Theatre, by Ronald Peacock

Mac Gibbon & Kee, London 1961

فى مقدمة الطبعة الأولى لكتاب « الشاعر ككاتب للمسرح » يصرح المؤلف بأن « العلاقات بين الشعر والمسرح هى موضوع المقالات التالية » . ثم يمضى فيوضح أن هدفه هو تصوير المحاولات التى أقدمت عليها قلة من الكتاب المسرحيين ، فى سبيل المحافظة على التكامل الشعرى للدراما فى مواجهة منافسة خارجية وداخلية .. أما المنافسة الخارجية فتتمثل فى تزايد الانتاج الشعرى والروائى بشكل مطرد ، الأمر الذى جذب رواد المسرح الى اهتمامات أدبية أخرى ، كما تتضح المنافسة الداخلية فى طغيان المسرحية النثرية الواقعية الحديثة ذات النزعة الأخلاقية والتعليمية الواضحة ، على المسرح الأوروبى ، الأمر الذى أفزع هذه القلة الواعية من الكتاب المسرحيين ، ودفعها الى الحركة فى اتجاه مخالف .

ويبدأ المؤلف ب « ت.س.اليوت» فيتلمس فى انتاجه خط تطور ظاهر يصل مابين أعماله النقدية والشعرية المبكرة وبين تمثيليتى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » و « عودة ائتلاف العائلة» فهو يعيب على النقاد مهاجمتهم لاليوت على أساس أنه اتجه فى أعماله الأخيرة صوب النواحى التقليدية فى المسرح ،منحرفا بذلك عن أفكاره السابقة ، ويؤكد أن شخصيتى سوينى وبروفروك فى شعر اليوت غير المسرحى ليسا الا خطوة منطقية مفضية الى شخصيتى رئيس الأساقفة بيكيت ، وهنرى مونتشنزى ، وفى هذا يقول المؤلف ان اليوت قد استطاع بالفعل عن طريق تقيد أسلوبه الذى ميز المراحل الأولى من انتاجه الشعرى ، أن يطوع شعره لاحتياجات المسرح ، وأن يعمل على تجديد الشعر واحياء الدراما فى آن واحد . لقد خرج بالشعر عن اطار التعبير الفردى المنعزل،

رجعله وسيطا للتعبير عن الافعال الانسانيه بما تحدثه من أصداء فى المجتمع الانسانى .

ويعمل اليوت ـ فى رأى المؤلف ـ على تجميع الدراما وتكاملها فى اطار من التعبير الطقسى . ان قوته انما تكمن فى الكشف عن حقيقة الروح الانسانية وتجربتها الدينية من خلال تصوير الوجود الحسى للاشخاص المختلفى النزعات . فبيكيت وهنرى على السواء انما يمثلان رمزين للمعاناة يتضح من خلالهما صدق المفاهيم العقيدية ونصاعتها . ففى هاتين التمثيليتين ، « جريمة قتل فى الكاتدرائية » و « عودة ائتلاف العائلة » لايملك المرء الا أن يحس بسلطان القوى الروحية التى تمارس سيطرتها فوق الحياة ومن داخلها فى نفس الوقت ، والتى تعلو عن ادراك التجربة الانسانية ، وان سرت من خلالها .

ويقول المؤلف انه فى العصر الحاضر ، لم تعد هناك قيمة لأزمة الفرد فى نظر الكاتب الحديث المفتون بالمأساة الجماعية النابعة من ظروف المجتمع المعاصر . غير أن اليوت يختلف عن غيره من الكتاب فى أنه قد عاد بالفرد الى موضعه الصحيح فى مركز الدراما . لقد استطاع أن يجمع بين الاحساس بالمأساة الشاملة المحومة على الجماعة والتى ينساق فيها الجميع ، وبين مصالح المصير الفردى . فهنرى ـ بوصفه فردا ـ لا يمكن الاغتناء عنه ، طالما انه من المحتم أن يكون هناك نوع من التكفير ، ولكنه ـ برغم كونه فردا ـ انما يكفر نيابة عن عديد من الناس . وفى اطار هذا الفهم ، يرتبط الفرد بالجنس الانسانى ارتباطا وثيقا .

وينجح اليوت فى تصوير الصراع الروحى فى داخل الشخصيتين الرئيسيتين بيكيت وهارى . فالتوتر الدرامى انما يكمن فى صراعهما مع نفسيهما . ويقول المؤلف ان اليوت قد نجح ـ باستخدام الشعر ـ فى الكشف عن حياة الروح الداخلية ، وفى تزويد الدراما بالعمق والتفصيل فى مجال التصوير السيكولوجى .

أما من جهة البناء الدرامى فيقول المؤلف انه يتميز ببساطة تشبه البساطة التى تميز النماذج الاغريقية أو الفرنسية الكلاسيكية . فاليوت يعجب بالوحدات الثلاث . لذلك فان التكنيك الذى استخدم فى « عودة ائتلاف العائلة » والخاص بالكشف تدريجيا عن تاريخ سابق ، انما يذكرنا بابسن فى بعض نواحيه . أما الجوقة فقد استخدمها اليوت بمفهومها الاغريقى فى « جريمة قتل فى الكاتدرائية » ، وان كان قد تطور بها فى « عودة ائتلاف العائلة » لتصبح شكلا جديدا من أشكال الحديث الجانبى aside ، وهو تطوير جديد خاص باليوت لم يكن مألوفا فى المسرحية الاغريقية .

ومن جهة الحديث الدرامى ، يقول المؤلف ان اليوت كان يهدف الى اشتقاق الحديث الشعرى من الحديث الحى ، والمفردات اللائقة بالشعر من مفردات الحياة الحديثة ، والبحث عن الصورة المتقنة والكلمة الدقيقة اللتين تعبران عن الأحاسيس الحقيقية ، مع الابتعاد عن التعبيرات الشعرية الرومانسية والتقليدية التى عفا عليها الزمن . ويخلص المؤلف الى أن اليوت لم يسهم فحسب فى اعادة تشكيل لغة الشعر فى جانبها الفنائى فقط ، وانما أسهم أيضا فى مد آفاق الشعر الحديث عن طريق توسيع العالم الذى يصوره هذا الشعر .

وفى مقال تال بعنوان « هنرى جيمس والدراما » يقول بيكوك ان جيمس هو أحد القلائل الذين يتمتعون باحساس مرهف بالقيم الشكلية فى العمل الفنى . ويقول انه على الرغم من أن أعمال جيمس فى الحقل الدرامى قد انتهت الى كارثة مؤلمة ، الا أن لهذا الفشل ثماره القيمة أيضا ، لأنه يلقى الضوء على عدد من المشكلات المتعلقة بالشكل الفنى ، وبموهبة جيمس نفسه ، وبالدراما فى علاقتها بالرواية ، وبمحنة المسرحية الحديثة فى انجلترا . ويقول المؤلف ان جيمس كان مفتونا أشد الافتتان بالتاليف الدرامى ، غير أنه كان متناقضا كل التناقض مع جهاز المسرح ذاته . ومن ثم فقد عاد جيمس للرواية مازجا بين التكنيك الدرامى والتكنيك الروائى ، خالقا بذلك نوعا من « الدراما » متحررا من سلطان المسرح . وهكذا كانت هناك علاقة وثيقة بين تجارب جيمس الدرامية وبين الروايات التى أعقبتها ، فروايات جيمس انما تستهل بموقف يحوم فوقه شبح أزمة متوقعة ، ثم يتطور هذا الموقف ببطء فى اتجاه زيادة حدة التوتر الدرامى ، وبين هذا التكنيك فى روايته « السفراء » .

لقد كان جيمس يحس بالأزمة الأخلاقية فى المجتمع المعاصر، كما أنه كان يتميز بالقدرة على البناء الدرامى ، وتحليل السلوك الانسانى . ولقد وجدت هذه الجوانب تعبيرا متوازنا فى الشكل الفنى المتفرد الذى عثر عليه أخيرا بعد طول بحث . ولم يكن هذا المزج بين هذه العناصر المكونة لفن هنرى جيمس الا ثمرة لنضاله مع اغراء المسرح والتاليف الدرامى .

وفى المقالين التاليين اللذين يخصصهما المؤلف للحديث عن الكاتبين الألمانيين جريلبارزر وهيبل يوضح لنا خصائص مرحلة من تاريخ الدراما الألمانية أسهم فيها الى جانب جريلبارزر وهيبل .. لسنج وشيللر وجوته وبوخنر ، لقد كتب الجميع تمثيليات شعرية ، فأحيوا بذلك تقليدا كان قد خبا فى باقى القارة . كذلك فقد ساهموا فى تطوير الأدب الألمانى من مرحلة التقليد الى مرحلة النضوج والتنوع . لقد تاثروا بشيكسبير فى مبدأ الأمر ، ثم بالنماذج الاغريقية والفرنسية ولكن الأهم من هذا وذاك كان اعتقادهم بان الدراما الشعرية هى الشكل الأمثل للتعبير الأدبى

ويقول المؤلف ان جريلبارزر ، كان أكثر زملائه بعدا عن الأفكار ، واهتماما بالجانب الفنى البحت فى الشعر الدرامى . صحيح أنه كانت له بعض التمثيليات ذات النزعة التعلمية ، ولكنها لم تظهر الا فى السنين الأخيرة من حياته ، عندما عاش فى عزلة أدبية . وأن مايميز جريلبارزر فى رأى المؤلف هو معارضته للمفهوم الرومانسى الذى يجعل الشاعر متناقضا مع الحياة . انه فى الواقع لايرضى بالمثاليات الرومانسية ، ويتناول شخصياته بواقعية سيكولوجية فريدة فى نوعها . بل ان جريلبارزر كان يعتقد أن المعالجة السيكولوجية لاتصبح فقط كعامل مساعد فى تصوير الأحداث أو الشخصية ، وانما أيضا كهدف فى حد ذاته يستحق الدراسة . ان مسرحيات جريلبارزر تقوم على تحطيم الأوهام الرومانسية ، انها تصور الصراع بين الحلم الرومانسى وتبعات العيش الحقيقية ، وتخضع الأحلام الرومانسية للتحليل الواقعى المصبوغ بالصبغة السيكولوجية .

أما هيبل فيقول عنه المؤلف انه تأثر بعصره الى حد كبير، بسياساته وطابعه معا . لقد عاش فى عصر أزمة عامة فى منتصف القرن التاسع عشر ، ومن ثم كان يعتقد أن الفنان الحق هو الذى يستطيع أن يحلل عصره ، وأن يتعقب أسباب الصراع فيه ، والمفهومات الأخلاقية المتغيرة دوما ، مكتشفا بذلك الدراما الحقيقية للعصر . لقد تنبأ هيبل ـ فى مسرحيته «مريم المجدلية» بمجيء عصر تتغير فيه الموازين والقيم الاجتماعية والشخصية والعلمية أيضا . لقد كانت هذه المسرحية نقدا للنظرة الأخلاقية

للطبقة البرجوازية ، ومن ثم كانت رائدة « لتمثيلية المشكلة الاجتماعية » .

وفى مجموعة من التمثيليات اللاحقة يستخدم هيبل رموزا درامية تشير بشكل غير مباشر لرايه فى العصر الذى كان يعيش فيه . ولكنه باستخدام هذه الرموز المختلفة انما يقدم صورا عدة لفكرة واحدة ، ألا وهى حتمية بزوغ نظرة اجتماعية جديدة. لقد كانت هذه التمثيليات مشبعة باحساس بالتطور الأخلاقى . وكانت المأساة بالنسبة لهيبل هى أهم معالجاته الدرامية ، لان الاحساس المأسوى هو بالذات ماكان يتولد عن نظرياته . انها مأساة الناس الذين يشتبكون فى صراع مع أخلاقيات العصر . انهم أبرياء طبقا للمفاهيم الجديدة ، مذنبون بالمقاييس القديمة البالية . ولكن هذا هو بالضبط مايؤثر فى قوة مآسيه ، لأن الانتقال بالمأساة من المطلق الى النسبى انما يلغيها أصلا . لقد كان هيبل بالفعل مقدمة منطقية لأعمال هوتمان وابسن فيما بعد، عندما أصبح العنصر المأساوى مرتبطا بشكل أو بآخر بقضية اجتماعية محددة أو بفكر أخلاقى ما . وهكذا يقف هيبل على الخط الفاصل بين مرحلتين دراميتين ، فهو آخر الكتاب المسرحيين الذين ترسموا خطى شيللر ، وأول من عرض لموضوعات متعلقة بحياة وفكر القرن التاسع عشر . ومن ثم كان عمله نوعا من المصالحة أو التوفيق بين المواصفات التقليدية من جهة ،والاشارة الدقيقة والمحددة لمشكلات عصره من جهة أخرى .

وفى مقال بعنوان « تأثيرات ابسن » ، يلاحظ المؤلف أن ابسن قد اتخذ المشكلات الاجتماعية موضوعا لمسرحياته فى وقت بلغ فيه أوج مقدرته التكنيكية ، ومن ثم استطاع أن يعالج هذه الموضوعات بقدر كبير من الحرفية ، الأمر الذى مكنه من صبها فى قالب فنى متين . وهكذا أرسى ابسن تقليدا جديدا فى حقل المسرحية المعاصرة وخلق حركة متميزة فى ميدان المسرح الأوروبى. ولكن مقلدى ابسن لم يفهموا هذه العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون فى أعماله ، واعتقدوا أن « الصراع » هو جوهر الدراما ومن ثم نشأت الفكرة بأن الدراما هى تحليل للاتجاهات الاجتماعية والأخلاقية المتصارعة ، مصبوب فى قالب مأساوى . غير أن مثل هذه الدراما انما تلغى جانب التصور الشعرى . وهنا يلاحظ المؤلف أن كاتبا كابسن على مثل هذا المستوى من القوة ، قد أحدث آثارا على غاية من الخطورة . فقد خلق فئة من كتاب المسرحية الاجتماعية الذين خطف أبصارهم جانب واحد من انتاجه ، فتجاهلوا شروط الفن الصحيح ، وانتجوا أعمالا قد تكون ناجحة ومؤثرة فى أحد المستويات ، ولكنها تفتقر بالتأكيد الى التميز الفنى .

ويرى المؤلف أن برنارد شو كان ذكيا فى اختياره للملهاة كوسيط أدبى ، وذلك لأن الملهاة أقدر من المأساة على نقل النزعة التعليمية والتوجيهية للفنان . فهذه النزعة لا تؤثر كثيرا فى الطبيعة الذهنية للملهاة ، بقدر تأثيرها فى الطبيعة الانفعالية للمأساة . ان برنارد شو فى نظر المؤلف يعتبر تتويجا لمرحلة افتتحها ابسن وتميزت بسيادة الفكر الاجتماعى واستخدامه كمادة للدراما . لقد خلق شو دراما الأفكار . وفى اطار عمله الدرامى ، نجح شو فى عرض اصالته البارزة فى اتجاهين أساسيين أولهما فى الفكرة التى يتخذها موضوعا لهجومه النقدى ،وثانيهما فى تطويعه الملهاة للتكنيك الطبيعى فى بناء المسرحية . والواقع أن مادته لم تزد عن أن تكون مادة كل الدراما البرجوازية منذ منتصف القرن التاسع عشر ، أو منذ ابسن على وجه الخصوص

.. غير أن شو قد استن منهجا يقوم على تقديم نسخة كوميدية من موضوعات ابسن الأساسية ، حين يصور لنا الثائر ضد مجتمعه ، والانسان الصادق فى مواجهة كل القيم الزائفة . ولكن شو لم يرتكب الأخطاء التى وقع فيها مقلدو ابسن حينما أفاد من الجانب الكوميدى فى الدراما ، فى اضفاء عنصر الخيال على المسرحية البرجوازية الواقعية الجافة ، وأيضا حينما حرر الملهاة من المواقف المصطنعة ، والشخصيات المختلطة ، والحيل التقليدية ، والاختباء وراء الستر فى غرفات الاستقبال . لقد أعطانا شو فى رأى المؤلف ـ من واقع اصالة معالجاته الدرامية ـ مافشل فى تقديمه معاصروه ، وما لم يزد ابسن على مجرد التلميح له ، ألا وهو الملهاة الحديثة .

ويقول المؤلف انه من الخطأ الظن بأن شيئا لايحدث فى مسرحيات تشيكوف ، بل الحق ان هناك شيئا يجرى طوال الوقت من وجهة النظر السيكولوجية . ولكن هذه الأحداث السيكولوجية التى صورها تشيكوف فى مسرحه انما تتم فى ظل حركة بطيئة للغاية ، لدرجة أنها تكاد تلغى وجودها ذاتهوتستحيل الى نوع من المزاج أو الحالة النفسية المطردة . ويعتبرتشيكوف فى أحسن حالاته عندما يخلق الجو الدرامى لمسرحياته ، وعلى الأخص حالات المعاناة والاحباط والفكر المشتاق المتطلع الى بعيد .. كذلك فهو يبلغ قمة النجاح عندما يصور ذلك النوع من الشخصيات التى تفتقر الى مقومات الحياة والنشاط والحيوية .. ان الشخصيات فى مسرحيات « الخال فانيا » و « الشقيقات الثلاث » و « بستان الكرز » ليست لها فاعلية على الاطلاق ، لقد امتصت منها الحياة . وهو يكشف عن هذه الشخصيات بفرض جعلها نماذج للحيوات التى تسير على وتيرة واحدةوالتى تظللها الأوهام ولا يحركها هدف محدد المعالم .كذلى فانتشيكوف يكشف لنا عن جوهر الطبيعة الروحية لهذه الشخصيات التى تعى نفسها ـ برغم حالة الشلل التى تحبط ارادتها ـ وتنتظر فيما يبدو نوعا من التغيير العظيم . انها تستمع الى أصداء آتية من عوالم متناهية فى البعد حيث المعاناة أقل وطأة ، وحيث الناس يستمتعون بالسعادة المرجوة . ومن خلال تصوير هذه الشخصيات يثير تشيكوف فى أذهاننا مشكلة قيمة الحياة ذاتها خارج أى هدف وقتى عملى عاجل . ان شخصياته تحس بأنها يجب أن تعمل شيئا من اجل هذه الحياة ، وهى فى سعيها هذا لاتملك الا أن تكشف عن المفارقة الغريبة بين يقينها باستحالة بلوغ الكمال ، وبين الاحساس بحتمية المحاولة .

ولقد استطاع تشيكوف فى رأى المؤلف أن يمزج بين هذا الاتجاه « الواقعى » وبين التأثير الشعرى الذى يعتبر واحدا من الانعكاسات الأكيدة النابعة من مسرحياته . انأعمال تشيكوف لاتحتوى على مشكلات أخلاقية كما هو الحال عند ابسن ، ولكنها بالتأكيد تشتمل على تطلعات أخلاقية وطموح الى وضع جديد رغم جو الاحباط والعقم والملل وقلة الحيلة الذى تعيش فيه شخصياته . وهكذا يمتنع تشيكوف عن تصوير مشكلات محلية محدودة أو تحليل مبادىء أو مواقف خاصة كما هو الحال عند هوتمان أو ابسن أو أغلب معاصريه . ان تشيكوف لا يقدم لنا مناقشة فى هذه المشكلات ، ولكنه يصور لنا المعاناة الانسانية فى جو الحياة الشامل المليء بالمخاوف واحتمالات التغييروحتميته والأفكار الجديدة فى مواجهة عالم قديم .انناستشعرفىمسرحيات تشيكوف احساسا « باللازمنية » التى تجعل الحياة الانسانية فى مجموعها هى اطار الدراما .

أما سينج فهو فى رأى المؤلف أعظم الكتاب المسرحيين فى عصره ، ويعتبر ـ باستثناء ييتس ـ أكثرهم تفردا فى حساسيته الشعرية رغم أنه كان يكتب نثرا . ولكن المؤلف يصف سينج بأنه كاتب رومانسى وجد الهامه ومادة مسرحه فى بقعة بعيدة عن المدنية ، مغرقة فى أحاسيس الفطرة .ويتلمس المؤلف فى مسرحيات سينج اعجابا بالطبيعة واندماجا بينه وبينها يضعه فى مصاف الرومانسيين ، كما أنه يمزج بين التأثير الشعرى والواقعية الحية فى موضوعاته ، فيصبغ دوافع الحياة اليومية ، الفطرية والكئيبة فى بعض الأحيان ، بصبغة شعرية . وعلى الرغم من أن شخصياته تتصف بالحيوية والوضوح اذا ماقيست بالشخصيات ذات البناء الفج المفتعل فى الدراما المعاصرة ، الا أنها حيوية ووضوح الاسكتشات السريعة ، لا الصور المرسومة بدقة وعناية. أما اللغة التى استخدمها سينج فى مسرحياته ـ وهى اللغة التى استخلصها من اللهجة المتميزة التى اكتشفها فى جزر آران ـ فانها تفقد فى رأى المؤلف فاعليتها على المدى الطويل باعتبار أن نطاق تأثيرها ـ كلغة شعبية ـ محدود للغاية . انها لغة سطحية تحرف انتباهنا عن الموقف الانسانى المحدد .

وفى المقال التالى يتعرض المؤلف لأعمال ييتس ، ويقول ان هناك خيوطا عديدة تداخلت فى نسيج الدراما التى خلقها هـذا الكاتب . فقد تأثر بالشعراء الرمزيين الفرنسيين ، وبالقضـايا السياسية والقومية لبلاده ايرلندا ، واستغرق البحث فى أعماق الروحانيات ، وأحس بحماس عظيم للتعبير الدرامى كشـكل راق للفن الشعرى . وانغمس فى حركة مسرحية ضخمة نبعت من واقع المجتمع الايرلندى ، وجذبت انتباهه اتجاهات التصوف الروحى والتعبير عنها ، وأعلن الثورة ضد الواقعية على المسرح مكرسا جهوده للبحث عن أسلوب ارستقراطى يعبر عن الحق والجمال فى آن واحد . ويقول المؤلف ان افتقار مسرحيات ييتس الى الخطة المنطقية من جانب ، والى رسم الشخصيات على النحو التقليدى من جانب آخر ، قد تسبب فى موجة من النقد لأعمال ييتس على أساس أنها أعمال غير درامية . ولكن ييتس كان فى الحق يضع الأساس لدراما جديدة فى مواجهة أعمال الواقعيين والاجتماعيين والأخلاقيين ، حيث يصور عالما داخليا قوامـه الروحانيات والخيال . لقد كان يواجه منطقهم بدفعات العاطفة، وحبكاتهم المتماسكة برؤاه الروحية . وفى هذا الوضع الجديد الذى خلقه ييتس فى مسرحه ، أصبح « للحدث » قوة الرمز ، كما أن « الرمز » كثيرا مايأخذ طابع الحدث . غير أن ييتس لم يخلق عالما « غير واقعى » برغم المكونات الخيالية والروحية والصوفية والأسطورية والدينية التى يقيم عليها مسرحه . انه فى الحق عالم وثيق الصلة بحياتنا . ان ييتس يستخدم وسيلة قوامها الخيال ليعبر عن واقع روحى أو انفعالى أو فكرى للانسان العادى . لقد كان الرمز عنده أداة للتعبير عن شمولة الموضوع الانسانى الذى يريد التعبير عنه .

ولقد كانت الرمزية فى باريس هى ملاذ هيجوفون هوفمانشتال وزملائه من الشعراء والكتاب المسرحيين الذين ثاروا على الفلسفة المادية والمسرح الطبيعى فى أواخر القرن الماضى .وكان هوفمانشتال ـ مثله مثل ييتس ـ يحس باندفاع لايقاوم للـكتابة للمسرح باستخدام الشعر كوسيط أدبى ، ومن ثم انفصل عن كثير من معاصريه الذين كانوا ينشدون فنا اجتماعيا فى محيط المسرح . ويقول المؤلف ان هوفمانشتال كان يتميز بلغة موسيقية عذبة وبتعبيرات شعرية وصور موحية ، كذلك فقد كان شـغوفا بالسخرية ذات الطابع الفلسفى التى تبين فى الملهاة والكتابة النثرية أكثر مما تبين فى الشعر . وقد كان يتملكه احساس صوفى يشعر معه بأن هناك عالما من الروحانيات لا تستطيع الكلمات ـ وهى وسيط التعبير الأدبى ـ أن تبلغه أو تحيط بأبعاده . ومن ثم اهتم هوفمانشتال بما وراء الطبيعة ، الأمر الذى جعـله يستخدم الكلمات والصور الحية كاشارات يكنى بها عن عالم آخر . لقد كان يشعر بأن المسرح يجب أن يجمع بين عدة فنون منها الموسيقى والطقوس الشعائرية والمحاكاة الصامتة ، وذلك لأنه كان يعتقد أن التعبير الدرامى قائم فى أساسه على الطقوس ومهرجانات الحياة الشعبية والاهتمامات العقيدية للانسان . ولذلك فان تمثيلياته الدينية تكشف عن أقصى درجات المـزج بين خصائصه الخلاقة ، الشعرية منها والدرامية والميتافيزيقيـة والتعليمية والطقسية . ولقد تخلص الشاعر فى هذه التمثيليات من استخدام الموسيقى فى الوقت الذى احتضن فيه خصائصها ، واضعا اياها فى رموزه وفى التكوينات الايقاعية للاشخاص والحدث وعملية استثارة الاحساس الطقسى . لقد أسهم هوفمانشتال فى رأى المؤلف فى تجديد حيوية شعر المسرح ، واشترك مع ييتس وكوكتو فى اشباع رغبة عارمة أحست بها أوروبا بأجمعها ، الا وهى ايجاد مسرح جديد خال من تأثير الواقعية المتزمتة التى جف منها الفن .

وفى مقال بعنوان « المأساة والملهاة والحضارة » يقـول المؤلف ان المأساة والملهاة معا انما ينبعان من التوتر القائم بين حياتنا التى تفتقر الى الكثير ، وبين مطامحنا المثالية . انهمـا يوجدان معا فى اعتمادهما على تناقضات الحياة . انهما تعبيران متوازيان ، بشكلين مختلفين ، عن فكرتنا عما هو خير وجميل . ويقول المؤلف ان أى عمل فنى قد يشتمل على ايحاءات أخلاقية وقد لايشتمل . فالشعر والرواية والفنون التشكيلية انما تبعث فينا احساسا بالاشباع اذا ماعكست الحياة والطبيعة على نحو يكشف لنا عن غوامض التجربة الحسية ، وهو أمر لا عـلاقة له بالأخلاق . ولكن المأساة والملهاة يختلفان عن هذه الفنون من حيث أن مادتهما ترتبط على نحو خاص بمشكلة الخير والشر . ومن ثم كانت الدراما مدفوعة منذ البدء بتجربة أخلاقية ومنتهية بحكم أخلاقى . ان هذا الحكم الأخلاقى ليس عنصرا دخيلا أو خارجيا بالنسبة للخلق الدرامى ، وانما هو مقوم من مقوماته ، انه فى ذاته قيمة شكلية . وطبقا لهذا فان الفنان لا يبتكر شيئا جديدا ، طالما أن المفهوم المأساوى مشتق أصلا من الاتجاهـات الأخلاقية التى تعتبر جزءا من المادة التى يأخذها من المجتمع . ان الشعراء الاغريق لم يبتكروا أخلاقيات وعقائد عصرهم ، كذلك فان شكسبير لم يضف شيئا الى أفكار عصره . أما الاصالة فتكمن فقط فى شعار هؤلاء الفنانين .. فى قوة تعبيرهم الفنى ، لأن الاحساس بالمأساة امر يشتركون فيه مع جمهورهم ، اذ انه عميق الجذور فى الدوافع الأخلاقية للجماعة الانسانية كلها . وعلى هذا فان الشاعر الذى يحاول أن يخلق قيمه المأسـاوية الخاصة انما يدخل دائرة التعبير الخاص عن « الرأى » الفردى، وبالتالى فان جمهوره يفقد تماسكه ووحدته الانفعالية ، لأنه قد يخالفه فى الرأى ويفقد الاحساس بمأساته . ومن هنا ، من واقع اشتقاق المأساة من المطامح الأخلاقية للجماعة ، يمكننا أن نكتشف علاقتها بالحضارة . ان ماتأخذه من تراث المجتمع وتقاليده ، تعطيه بالتالى الى الجماعة التى تسمع وتشهد . انها تركز فى

المشاهدين ارقى انواع الوعى الأخلاقى الكامن فى الجماعة الانسانية التى هم جزء منها ، وبذلك يشعرون بقيمة الحضارة التى يعيشون فى اطارها .

وفى المقالين التاليين – اللذين أضيفا الى هذه الطبعة الجديدة من الكتاب – يتحدث المؤلف عن جوته وجورج بوخنر . اما جوته فيقول المؤلف ان تمثيلياته تقوم على بناء مثالى لايتطور على نسق المأساة القديمة عند شكسبير أو الاغريق . كذلك فان جوته يختار موضوعاته مدفوعا بعامل شخصى . ولكنه بالرغم من هذه النواحى الشخصية فى فنه ، فانه كان يعمل فى اطار جو معين .. جو القرن الثامن عشر الذى كان يبحث عن مفهوم جديد للحياة الخيرة . ومن ثم كانت تمثيليات جوته وثيقة الصلة بالعصر الذى كتبت فيه وليس فقط بذاتية الكاتب وحده .. ويشعر المؤلف ان تجارب جوته ، سواء الشخصية منها أم الاجتماعية ، قد استحثتها افكار عصره ، وذلك لأن خياله قد استجاب لهذه الأفكار .

ان الطبيعة الجوهرية لدراما جوته هى رموز تصورمحاولات البحث عن قيم معينة . ولكن المهم هو ان جوته كان يبدأ من مثاليات ممكنة فى محيط السلوك الانسانى ، ثم يبحث عن الصراع الدرامى فيما بينها . كذلك فقد كان ينشد الشكل الشعرى ليس فقط لتصوير هذه الفكرة أو تلك ، وانما لغرض اكثر شمولا الا وهو تصوير الاستجابة الأخلاقية لعصره كله .

أما المقال الأخير فقد خصصه المؤلف لاستعراض أعمال الكاتب الألمانى جورج بوخنر . ويقول المؤلف ان هناك ثلاث سمات واضحة فى انتاج بوخنر ، أولها اللغة القوية الحية التى تقترب كثيرا من تعبيرات الحديث اليومى وان كانت محملة بالصور الشعرية الواضحة . أما السمة الثانية فهى المناظر ذات الطبيعة الحادة ، وهى قصيرة نوعا ، تستثير – على غاية من الانفعال – عواطف الفزع أو اليأس او المعاناة ، والسمة الثالثة هى القدرة على خلق جو عام أو حالة عامة من العقم والتشاؤم تصل الى أقصى درجات المأساة . والمأساة عند بوخنر أكثر اقناعا واثارة للعواطف لأنها اكثر بعدا عن التعبير المذهبى العقائدى . كذلك فهو يعالج المادة المحملة بالايحاءات الدرامية ، دون أن يترسم التقليد الخاص ببناء حبكة جديدة . غير أن ماهو أصيل فى الحق فى أعمال بوخنر ، هو تمكنه من تصوير اللحظة المفعمة بالانفعال أو التعبير الدرامى . ان المادة الفعلية لكثير من مناظر بوخنر هى عبارة عن بلورة للانفعال أو الحالة النفسية فى واحدة من الشخصيات الرئيسية . انه بذلك يعطى صورة مكتفية بذاتها ، فى مقابل ماهو مألوف من تصوير للعلاقة بين الحبكة والحدث . وأخيرا فان أفضل مناظر مسرحياته انما تدين بطابعها وجمالها ، وبخاصيتها الأصيلة المتفردة ، لنوع من العاطفية الرومانسية التى تزدهر وسط ايحاءات واقعية .

واذ ينتهى كتاب « الشاعر ككاتب للمسرح » لايملك القارىء الا أن يحس أن مؤلفه رونالد بيكوك قد اختار هذه المجموعة من الكتاب المسرحيين ، مدفوعا فى اختياره بوعى تام لأصول الدراما ومتطلباتها . كذلك فان اختياره ينبىء عن اتجاهه فى تقويم المسرحية الحديثة . ان المؤلف يبحث فى جوهر الدراما « عماهو شعرى » وفى بعض الأحيان يجد ضالته فى المسرحيات النثرية كما فى حالة تشيكوف وسينج وفى بعض انتاج ابسن . وللمؤلف رأى واضح فى هذا الصدد ، شرحه بمزيد من الوضوح فى كتابه « فن الدراما » عندما حلل أعمال كوكتو التى استطاعت فى تقديره أن ترقى الى « مرتبة الشعر » ، وعندما أوضح أن الخاصية الشعرية قد توجد فى الدراما النثرية وأن أى تمثيلية واقعية قد تحتوى على قيم جمالية .

الدكتور فايز اسكندر

ل . س . نيت
المسرحية والمجتمع فى عصر بن جونسون

L. C. Kingth, Drama and Society in the Age of Joson
Pergrime Book 1962

مؤلف هذا الكتاب هو البروفسور ل.س.نيت أستاذ الادب الانجليزى فى جامعة بريستول . وفى مطلع حياته الادبية اشتغل الاستاذ نايت بالتدريس فى جامعة مانشستر من عام ١٩٣٣ الى عام ١٩٤٧ ، كما كان أحد أعضاء هيئة تحرير مجلة « التقصى » Scrutiny وظل يكتب للمجلة حتى توقفت عن الصدور عام ١٩٥٣ ، ومن مؤلفاته على سبيل المثال وليس على سبيل الحصر « اكتشافات » Explorations ومقالات فى النقد الادبى Essays in Literary Criticism ومقدمة لهاملت An approach to Hamlet وموضوعات شكسبيرية

وهو يتعرض فى الكتاب الذى نحن بصدده الى موضوع ثارت حوله مناقشات عديدة واختلفت فيه الآراء ألا وهو موضوع الادب والمجتمع ، ويعترف انه موضوع لم تستجل غوامضه بعد ، وان الحاجة الى بحثه ماسة وملحة .. اذ كثيرا ما نسمع هذه العبارات « آثار البيئة » و « البناء الفوقانى للثقافة » .. وعبارات أخرى مماثلة يكثر تداولها فى المناقشات العصرية التى تدور حول هذا الموضوع ، ولكننا ما زلنا الى حد كبير نجهل طبيعة المشكلة أو المشاكل التى تغطيها هذه الالفاظ . فهناك من المفكرين من يذهبون الى أن وسائل الانتاج فى الحياة المادية هى التى تحدد الصيغة العامة لعمليات

الحياة الاجتماعية والسياسية والروحية ، وأن الشيء الذى يحدد الوجود ، ليس هو الشعور بوجود أناس آخرين ، بل على العكس من ذلك ، فان وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد ادراكهم » .

ولا تقتصر هذه الآراء على المفكرين الماركسيين ، بل نجد غيرهم يدلون بتصريحات مشابهة .. فهذا هو البروفسور كينس Shakespearean Themes يقول عندما ظهر شكسبير كان مركزنا المالى يسمح بظهوره .. ان الغالبية العظمى من أساطين الكتاب والفنانين قد ازدهروا فى جو من المرح والجدل ، وعدم انشغال الطبقة الحاكمة بالمتاعب الاقتصادية » .

يقول المؤلف انه قبل الخوض فى هذا الموضوع يحق لنا أن نطرح بعض الاسئلة المحددة كى نتحاشى تلك التعميمات المبهمة .

فمثلا هل ألوان النشاط غير الاقتصادى التى نطلق عليها لفظة « الثقافة » هى ألوان من النشاط التى نقوم بها على اعتبارها غايات وليست وسائل ، هل هى مرتبطة بلون نشاطنا لكسب العيش ؟

وهل ثمة عوامل أخرى ، بجانب العوامل الاقتصادية البحتة تحدد ثقافة زمن ما ومكان ما ؟ وما الذى نعنيه عندما نذكر كلمة الثقافة ؟

وكلمة « اقتصادى » . وهذه الاسئلة فى حاجة الى اجابة ، لا لأسباب أكاديمية فحسب ، بل حتى نتمكن من اتخاذ موقف أكثر انسانية ، وأكثر ارضاء لنا ازاء أكثر مشاكلنا الحاحا وهى السياسة والاقتصاد والتعليم .

والابهام هو السمة البارزة فى اجابات من حاولوا الرد على هذه الأسئلة ، وليس هذا نتيجة لافتقارنا الى تعريف مرض لهذه الالفاظ ، بل لعله صادر عن أن النظرية المادية فى تفسير التاريخ لم تطبق بعد تطبيقا كاملا ، ولعل السبب هو أن الموضوع واسع وعام ، ولا يمكن بحثه الا بالنسبة الى مكان محدد وزمن محدد ، ومن ثم تظهر الحاجة الى تضييق نطاق البحث وتحديده .

يرى المؤلف انه قبل أن نشرع فى تحديد نوع العلاقة بين الأدب المسرحى وطريقة الانتاج الاقتصادية السائدة فى المجتمع الذى عاش فيه جونسون وشكسبير ، يتعين علينا تفهم القيم الاقتصادية والمادية الجديدة التى جدت على هذا العصر ، لما كان لتلك العوامل من عظيم الاثر فى تغيير وجه المجتمع واحداث ثورة فى معتقداته المألوفة . ولقد أسهب واستفاض فى شرح ذلك ومجمل هذه العوامل هو أن الفترة التى عاش فيها بن جونسون لها أهمية خاصة بالنسبة للمؤرخ الاقتصادى ..

فمن ناحية كان ثمة توسع على نطاق واسع لم يعهد من قبل فى المشاريع الراسمالية ، وما تبع ذلك من قلب النظم الاقتصادية البسيطة التى سادت فى العصور الوسطى ، راسا على عقب .

ومن ناحية أخرى لم تندثر النظم الاقتصادية والتجارية التى سادت فى العصور الوسطى تماما ، كانت الزراعة عماد الحياة الاقتصادية فى العصور الوسطى وكانت كل مقاطعة مكتفية اكتفاء ذاتيا بالنسبة الى أغلب السلع ، اللهم الا اذا استثنينا تجارة الصوف .

وفى ضوء ذلك بوسعنا أن ندرك لماذا كانت حضارة انجلترا فى العصور الوسطى حضارة اقليمية ، وكانت حياة الناس بسيطة لا تعقيد فيها ، ولم تختلف آراء سكان الابرشية عن آراء راعى الكنيسة أو الشريف كثيرا ، كما ساد نظام الطوائف Guilds فى المدنية ، ونخطىء كثيرا اذا ما ظننا أن نظام الطوائف الحرفية لا يختلف عن نقابات العمال فى عصرنا الحديث .

* * *

كانت الطائفة الحرفية رمزا لتضامن وتكاتف أبناء الحرفة الواحدة ، ولم يكن من أهداف الطائفة رفع مستوى المعيشة بين أفراد الحرفة الواحدة ، بل جل ما كانت تنشده هو تحقيق مستوى عادى للمعيشة . وباختصار كانت الطائفة رمزا لأسلوب معين فى الحياة ، فاذا ألم بأحد منهم مرض أو مات له قريب وجد من أبناء حرفته سلوى ومساعدة ومشاركة فى احزانه .

وكان رجل العصور الوسطى يشعر بمكانته فى المجتمع أكثر من شعوره بالطبقة التى ينتمى اليها ، ومن المفارقات العجيبة أن نظام الطبقات الصارم لم يظهر الا بعد العصور الوسطى بظهور طبقة متوسطة جديدة من الراسماليين أصحاب المصانع والاحتكارات ساعد على ظهور تلك الطبقة البورجوازية الاكتشافات الجغرافية الجديدة مما دعا الى فتح أسواق جديدة .

والجدير بالذكر أن العصر الذى عاش فيه بن جونسون شهد ميلاد الشركات الاحتكارية الكبيرة مثل الشركة الشرقية للهند والشركة الروسية .

وبعد أن يخلص المؤلف من ذلك يفرد جزءا من كتابه يطرح فيه آراء عامة عن العلاقة بين المجتمع وعلم المسرحية . ويقول انه يتعين علينا حينما نتعرض للمسرحيات التى كتبت فى هذا العصر أن ننظر اليها فى ضوء الخطب الدينية والكتيبات والاعمال الهجائية Satires التى كتبت فى ذلك الحين . فهذا من شأنه أن يلقى مزيدا من الضوء على النظام الاجتماعى الذى ورث عن العصور الوسطى ، فالسبب الذى ادى الى رواج المسرحيات التى تعالج موضوعات اجتماعية فى الاعوام الاخيرة من القرن السادس عشر ، قد يكمن فى تاريخ علم المسرحية نفسه ، ولكن مما لا شك فيه أن العوامل الاقتصادية قد لعبت دورها فى ذلك أيضا .. وباستثناء وليام شكسبير فان أغلبية الاعمال المسرحية التى كتبت فى هذه الفترة لم تعبر تعبيرا عميقا عن المشاعر والافكار الانسانية الهامة .و الاحرى أن ننظر الى تلك الاعمال باعتبارها لونا من التثقيف Accomplishment والتهذيب وكان الشعر أقرب الى الموسيقى منه الى أى شىء آخر . وبالرغم من أن ملحمة « الملكة الجميلة » Fairy Queen للشاعر الانجليزى سبنسر تذخر بالاشارات السياسية ، الا انها لم تتصل بالواقع الا من بعيد جدا ، ومع أن مارلو Marlow كان شاعرا ومسرحيا عبقريا ، الا أن عبقريته كانت ترجع الى تأثيره فى شعراء العصر الاليزابيثى .

ويقول المؤلف ان أية دراسة للمسرحيات التي كتبت في أواخر عصر اليزابيث وعصر جيمس الأول ، لا تكون كاملة اذا لم تتعرض اللغة التي كتب بها شكسبير مسرحياته ، واذا لم تدرس جمهور المسرح ومزاجهم . ان هذا من شانه أن يقودنا الى المواطن الحساسة للحياة الاجتماعية في هذا العصر . ويجب أن يكون جليا انه كانت هناك مسرحيات تعالج موضوعات ومواقف وطنية واجتماعية ، ولكن لا يصبح النقد الاجتماعي فعالا الا في مسرحية عظيمة .

ومثل هذه الدراسة أيضا لايمكن أن تتجاهل العوامل الاقتصادية التي جدت على المجتمع ، وبخاصة الكساد الاقتصادي الذي أصاب انجلترا في الأعوام الخمسة الأخيرة من عهد اليزابيث والذي أبرز المشاكل الاقتصادية على نحو كان لايمكن تجاهله .

يخلص المؤلف بعد ذلك الى النتيجة الآتية :

اذا كان لهذا الكتاب أن يثبت أي شيء على الاطلاق ، فهو أن انفعال الشاعر الاصيل ازاء البيئة التي تحيط به هو في حد ذاته نقد للمجتمع . هذا النقد له - على الاقل - ما للتحليل الاقتصادي من أهمية .

ثم ينتقل المؤلف بعد ذلك الى نقطة هامة وهى أن التحليل الاقتصادي في المسرحيات مطلع القرن السابع عشر ، قد اتخذ صورة الهجاء الاجتماعي Satire وكان ذلك يرجع الى عوامل اقتصادية ، وليس لمجرد أن الجمهور يلذ له أن يرى الهزيمة وقد حاقت بالبخيل أو المرابي .

ويختتم المؤلف هذا الجزء بقوله انه مهما قيل عن أهمية أو انشغال الكتاب ، بالموضوعات الاقتصادية والاجتماعية ، ومهما قيل من انشغالهم بالنقد الاجتماعي وهجاء أشخاص معينين أو طبقة معينة فان هذا لن يفسر لنا سر عظمة مسرحية فولبون Volpone لبن جونسون مثلا ، كما أن هذا لايساعدنا على فهم ماتزخر به من الحياة من امكانيات في عصر من العصور .

ان اقصى ما تستطيعه الحقائق في هذا المجال هو أن تعطينا انطباعا مبهما من الحياة في هذه الفترة ، والافكار السائدة شأنها في ذلك شأن الحقائق فهي عاجزة أن تفسر لنا سر عظمة مسرحية من المسرحيات ، ان أية مسرحية عظيمة كتبت خلال تلك الفترة تجسد لنا بصورة ملموسة قيما انسانية معينة .

وكلما كانت المسرحية أقرب الى الشعر أو الأدب كلما كانت كاملة وارتفعت قدرتها على خلق أو احياء خبرة معينة .

كان بن جونسون كاتبا عظيما وموهوبا ، وكانت عظمته ترجع الى حد كبير الى اعتماده على التقاليد الادبية الموروثة . كما كان واسع الاطلاع يقرأ عن عمد ، حتى ان الشاعر الانجليزي جون دريدن John Dryden وصفه بانه « سارق مؤلفات القدامى ، اذ بوسع المرء أن يتعقب أثره في جليدهم » .

والحق أن نظرة دريدن هذه تقلل من شأن بن جونسون الحقيقية وتصوره مدينا الى الاغريق والرومان في عظمته ، بل ان تلك النظرة لتحجب عنا مصادر حيويته الأصيلة .

والمؤلف قد خصص هذا الجزء ليتضح هذا المفهوم عن بن جونسون ، وليثبت لنا ان هذا الكاتب كان جزءا لا يتجزأ من تقاليد عصره الادبية والفردية ، وكل ما تتعلق منها بالاخلاق الاجتماعية .

ويضرب المؤلف مثالا على ذلك بمسرحية « سيجانوس Sejanas » التي تعتمد على عنصر الهزل .

ففي مشهد من هذه المسرحية بعد أن يفرغ سيجانوس من مغازلته البطولية لليفيا Livia تلتفت ليفيا الى طبيبها قائلة :

ليفيا : كيف أبدو اليوم ؟

الطبيب : انك تبدين غاية في الروعة ، ولك أن تصدقيني في ذلك ، ولقد أحسنت طلاء وجهك .

ليفيا : ومع ذلك فان هذا الجزء لا يبدو أبيضا كما ينبغي .

الطبيب : دعيني أر خدك القرمزي ، يا سيدتي ، ان كل ما في الامر أن الشمس قد لمست خدك ببعض الحمرة ، مخففة آثار البودرة (تطلى وجهها) .

ويمضي المؤلف قائلا بأن عظمة بن جونسون كانت تقوم أساسا على حسن استعماله للانماط اذ أن شعره يتسم بالوضوح وجلاء المعنى ، واذا ما قارنا بينه وبين شكسبير فاننا نرى أن الكلمات عند بن جونسون تميل الى الانفصال ، بينما تميل الفاظ شكسبير الى التآلف .

يوضح البروفسور نايت انه بوسعنا أن نكشف عن المصادر الشعبية الاخرى التي اعتمد عليها جونسون ، غير أن ذلك لا يجدي كثيرا ، ان بحثنا يكون أكثر اثمارا لو حاولنا أن نبحث عن الطريقة التي عالج بها جونسون موضوعاته الرئيسية وهى الشهوة في التسلط على مقاعد السياسة والرغبة في الاثراء الفاحش بأي سبيل . وفي مسرحية « الشيطان حمار » The Devil is an Ass يسخر بن جونسون بصورة مباشرة من الفترة الاولى للبناء الراسمالي في انجلترا ، وفي مسرحية الكيميائي Alchemist ومسرحية فولبون ، يعتمد بن جونسون على الافكار التي ورثها عن العصور الوسطى والتي تناقض وتستهجن طرق الاثراء التي تنعدم فيها المبادىء الاخلاقية .

يقول الناقد الشهير ت.س.اليوت :

« ان العوالم التي يخلقها كتاب من أمثال بن جونسون .. ليست بعوالم وهمية ، اذ أنها تتمتع بمنطق خاص ، وهذا المنطق يلقي بالضوء على العالم الواقعي ، ما دام يمدنا بوجهة نظر جديدة تمكننا من فحصه »

ويقول المؤلف : ان نقد ت.س.اليوت لبن جونسون هو أروع نقد لدينا ، الا أن العلاقة بين مسرحيات بن جونسون والعالم الخارجي هي أكثر وثوقا مما تذهب اليه فقرة ت . س اليوت »

ان الموقف الذي يتخذه بن جونسون والذي نلمسه في مسرحياته ازاء القيم الجديدة هو موقف اخلاقي ، واذا كان لا يجوز لنا أن نحكم على العمل الادبي حسب معايير اخلاقية ، الا أن مسرحيات بن جونسون تساعدنا على توضيح النقطة التي ذهب اليها أساطين الفنانين ألا وهى .. أن الوظيفة الجوهرية للفن هي وظيفة اخلاقية .

عبد العليم الأبيض



هانس توش

علم النفس القضائي والجنائي

مجموعة دراسات أشرف على تصنيفها : هانس توش

LEGAL AND CRIMINAL PSYCHOLOGY,

EDITED BY HANS TOCH - NEW YORK

Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1961

يصدر هذا الكتاب الهام فى الوقت الذى يزداد فيه اهتمام المجتمعات المختلفة ببحث ظاهرة الجريمة وأسبابها وأساليب معاملة المذنبين . وعلم الاجرام الذى يبحث ظاهرة الجريمة يعد علما ناشئا لم تتوطد دعائمه بعد ، ولعل مرد ذلك الى انه يبحث ظاهرة معقدة يمكن دراستها من جوانب عديدة : قانونية واجتماعية وسيكلوجية وطبية . وكان نتيجة هذا أن وفد على هذا العلم الناشىء متخصصون من فروع متعددة ، اقبلوا ليساهموا بخبراتهم التى حصلوا عليها فى فروع من العلم استقرت الى حد لا بأس به . كالقانون وعلم الاجتماع وعلم النفس .

ويرى كثير من المؤلفين فى علم الاجرام أنه علم مركب يندرج تحته فروع عديدة منها علم النفس الجنائى وعلم النفس القضائى والتحقيق الجنائى .. الخ . واذا كان مثل هذا القول قد يفتح الباب أمام مناقشات منهجية عديدة ، تحاول تحديد العلاقة بين علم الاجرام وبين علم النفس الجنائى او القضائى ، الا اننا يمكننا القول أن حدود علم الاجرام مثلها مثل حدود علم النفس الجنائى لم تتضح تماما بعد .

وأيا ماكان الامر ، فان هذا الكتاب الذى نعرض له اليوم يعد مساهمة هامة فى تقدم دراسات علم النفس القضائى وعلم النفس الجنائى . ومرد ذلك انه اشترك فى تأليفه مجموعة كبيرة من المتخصصين « بلغ عددهم ١٦ اخصائيا » ، ولعل الذى جعل للكتاب طابعا خاصا أن هؤلاء المتخصصين يتباينون تباينا ملحوظا فى خبراتهم الاكاديمية والعملية ، اذ يمكن تقسيمهم الى فئات ثلاث :

الفئة الاولى فئة رجال العمل Practitioners فى ميادين القانون والعقاب ، واعضاء هذه الفئة من القلة النادرة من رجال العمل الذين لديهم المقدرة على ان يخطوا بعيدا عن مهنهم وينظرون لها نظرة تقديرية . وهم لذلك يستطيعون أن يعطوا صورا تفصيلية لما يدور فى مجال العمل والعوامل التى تؤثر على مجريات الامور .

والفئة الثانية تمثل العلماء الاجتماعيين الذين يعنون بضروب الانشطة التى يمثلها رجال العمل . وهم يمثلون الجانب النظرى الذى يتيح لنا أن نفهم ماوراء الاجراءات العملية .

والفئة الثالثة والاخيرة تمثل العلماء الاجتماعيين من ذوى الخبرة العملية الذين مارسوا النظر والعمل معا ، سواء فى قاعات المحاكم او فى داخل المؤسسات العقابية ذاتها . وهكذا يمكن القول أن تعدد خبرات المؤلفين يسمح بالقاء الاضواء على الموضوعات المبحوثة من أكثر من زاوية ، وبذلك لايكون هناك انفصال بين الواقع والنظرية .

والكتاب يقع فى ٤٢٦ من القطع المتوسط ، وهو مقسم الى ثلاثة اقسام رئيسية :

القسم الاول : علم النفس القضائى

القسم الثانى : علم النفس الجنائى .

القسم الثالث : بعض المشاكل الخاصة فى علم النفس الجنائى ويندرج تحت كل قسم عديد من الموضوعات ، وسنعرض عرضا سريعا لها .

* * *

عالج الكتاب فى القسم الاول « علم النفس القضائى » سبع موضوعات هامة . فى الفصل الاول الذى كتبه هانس توش وأفرده لمقدمة فى علم النفس القضائى يعطى تعريفا لعلم النفس القضائى فيذهب الى أنه اذا نظرنا اليه كعلم فيمكن القول أنه « يدرس العملية التى من خلالها يتم الوصول الى العدالة ويفحص الناس الذين يشاركون فى هذه العملية ويحلل دوافعهم وأفكارهم ومشاعرهم »

واذا نظر الى علم النفس القضائى كمهنة فانه « يهدف الى الاقلال من العوامل السيكلوجية التى تنقص من موضوعية العملية القضائية ، فالهدف النهائى له هو جعل العدالة نظيفة وبناءة وانسانية »

ثم ناقش بعد ذلك عدة نقاط فتحدث عن سيكلوجية صياغة القوانين والعوامل التى تقف وراءها . ثم ناقش دور المشرع فى صياغة القانون ، والضغوط التى تخضع لها الهيئات التى تسن القوانين من الجماعات المنظمة التى لها مصالح معينة تريد حمايتها عن طريق القانون . وتحدث عن عملية تفسير القوانين وكيف انها تصطبغ احيانا بصبغة ذاتية واضحة حسب المواقف المختلفة . وناقش بعد ذلك سيكلوجية الشهادة ودور علم النفس فى قاعة المحكمة .

وكتب الفصل الثانى روبرت ريدمونت عن « علم النفس والقانون » ناقش فيه السمات الاساسية لكل من القانون وعلم النفس . ثم تحدث عن العلاقات التى تربط علم النفس بالقانون .

وخصص جيرى كوهن الفصل الثالث للحديث عن «تكتيكات المحاكمة فى القضايا الجنائية » وناقش فيه عدة نقاط بداها بتحديد طبيعة الاجراءات الجنائية ، ثم تحدث عن ممثل الاتهام وعن ممثلى الدفاع ، واختيار المحلفين Jury والخطب الافتتاحية وفحص الادلة ، ثم الحكم النهائى .

وعلى نفس النسق تقريبا تحدث هارى جير فى الفصل الرابع عن « تكتيكات المحاكمة فى القضايا المدنية » .

ونأتى بعد ذلك الى الفصل الخامس حيث يتحدث تشارلى وينك عن موضوع بالغ الاهمية هو « سيكلوجية المحلفين » ومن المعروف أن نظام المحلفين الذين يختارون من بين طبقات الشعب وفق قواعد معينة . ويشتركون فى نظر القضايا ويصدرون الحكم على المتهم سواء كان مذنبا أو بريئا ، هو نظام تاخذ به دول كثيرة . وقد شرح وينك كيف يعمل نظام المحلفين ، ثم استعرض البحوث المختلفة التى اجريت عن هذا النظام ، وانتقل بعد ذلك للحديث عن سيكلوجية المحلفين ، ثم ختم الفصل بابداء بعض المقترحات لاصلاح نظام المحلفين .

واجتمع لكتابة الفصل السادس الذى أفرد لموضوع « سيكلوجية القضاة » عدد من المتخصصين هم ت. وينك ، أ . جريفر ، أ . بلومبرج . وقد ناقشوا فيه عدة نقاط اساسية فتحدثوا عن عمل القاضى وطبيعته ، وصياغة الاحكام القضائية ، ثم فصلوا القول فى مختلف الضغوط التى قد تقع على كاهل القاضى للتاثير على احكامه ، سواء كانت ضغوطا سياسية أو اجتماعية .

ثم ناقشوا موضوعا بالغ الاهمية والطرافة ، وهو تأثير الظروف الشخصية للقضاة على الاحكام التى يصدرونها . فسن القاضى مثلا أمر بالغ الاهمية . فالقاضى الصغير السن يقتبل الحياة بمثل ومعايير معينة وكلما تقدمت به السن ، غالبا ما يجنح الى المحافظة والتشكك واتباع القيم التقليدية . كما أن الحالة الزواجية للقاضى وكونه اعزب أو مطلق أو متزوج تلعب أحيانا دورا كبيرا وتؤثر عليه وهو بصدد اصدار أحكامه . فاتجاه قاض مطلق نحو قضايا الطلاق قد يختلف اختلافا أساسيا عن اتجاه قاض أعزب أو متزوج نحو نفس القضايا .

كما أن المستوى الاجتماعى الاقتصادى الذى انحدر منه القاضى قد يؤثر على أحكامه ، وا ن كان هذا يعتمد على مدى تمثله لتحيزات طبقته ومثلها . ثم استعرضوا فى النهاية مختلف وجهات النظر حول موضوع تحيز القضاة ، وختموا الفصل ببعض المقترحات .

وفى الفصل السابع — والاخير من القسم الاول — ناقش توماس زاس موضوعا فنيا معقدا وهو « المسئولية الجنائية والطب العقلى » فتحدث عن ماهية المسئولية الجنائية ، والجوانب التاريخية والاجتماعية للمسئولية الجنائية، والمرض العقلى كسبب من الاسباب المخففة التى تقضى الى تخفيف العقاب على المذنب .

* * *

وبهذا الفصل ينتهى القسم الاول من الكتاب الذى خصص لعلم النفس القضائى فنأتى بعد ذلك للقسم الثانى الذى خصص لعلم النفس الجنائى . بدأ هذا القسم هانس توش « مصنف الكتاب » بمقدمة عن علم النفس الجنائى وذلك فى الفصل الثامن وناقش فيه عدة مسائل تدور حول النظر للانسان باعتباره حرا فى اختيار قراراته وأثر ذلك فى مسئوليته الجنائية ، ثم تحدث عن المدرسة الوضعية فى علم الاجرام وهى المدرسة الايطالية التى كان عمدها لومبروزو وفرى وجاروفالو على اختلاف نظراتهم للانسان وللجريمة .

أما الفصل التاسع فقد كتبه هانس توش ويعقوب جولدشتين عن « نمو الاستعدادات الاجرامية » وتحدثا فيه عن طبيعة الجريمة وعن السببية فى نطاق علم الاجرام وهل هى عامة ام نوعية ثم انتقلا للحديث عن اتجاه تعدد العوامل فى السلوك الاجرامى The Multiple — Factor Approach وعن نمو الاستعدادات الاجرامية .

والواقع أن هذا الفصل — وبرغم المراجع العديدة التى رجع اليها الكاتبان ليس سوى سرد ضحل لاعمق فيه للمعارف الشائعة فى علم الاجرام والتى يمكن للقارىء أن يجدها فى اى كتاب عام . ولذلك فمستوى هذا الفصل يهبط كثيرا عن مستوى كثير من فصول الكتاب .

ونأتى بعد ذلك للفصل العاشر الذى كتبه شارلى هانلى عن « قياس الاستعدادات الاجرامية الباكرة » وهو من أقيم واعمق الفصول فى الكتاب . واستطاع فيه الكاتب — وهو أستاذ علم النفس فى جامعة ولاية متشجان — ان يحيط بجوانب هذا الموضوع المعقد احاطة استاذ مقتدر . والموضوع الذى يدور حوله هذا الفصل يعد من مواضيع الساعة فى علم الاجرام . وهو : هل نستطيع أن نتنبأ بالاجرام ؟هل نستطيع أن نصل لادوات قياس اذا ماطبقناها على الاطفال فى سن باكرة ، استطعنا تصنيفهم الى أطفال أسوياء وأطفال ذوى ميول اجرامية، ومن ثم نستطيع أن نعمل على علاجهم فى وقت مبكر ، حتى لايصبحوا مجرمين فى المستقبل القريب ؟

ومن المعروف أن التنبؤ هو الهدف النهائى الذى تجاهد العلو م الاجتماعية جميعا للوصول اليه . والصعوبة الكبرى أمام هذه العلوم هو موضوع بحثها نفسه : الانسان ذلك المتغير . الانسان الذى هو أشبه بنقطة الزئبق تحار كيف تمسكها .

وقد استطاع باحثان أمريكيان هما شلدون جلوك وزوجته اليانور جلوك أن يصمما جداول للتنبؤ بالجناح وذلك فى عام ١٩٥٠ وقد أحدثت هذه المحاولة ضجة شديدة فى مختلف أنحاء

العالم ، وأجريت دراسات عديدة للتحقق من مدى جدواها ، واختلفت الآراء - كالعادة - فى جدواها فهناك بحوث أجريت وانتهت الى صلاحيتها التامة فى التنبؤ ، وهناك بحوث اخرى أجريت وانتهت الى عقمها الكامل فى التنبؤ . ومازالت المناقشات تدول حول هذا الموضوع فى مختلف البلاد . وقد ناقش الكاتب - بين ماناقش - محاولة جلوك مناقشة نقدية ، ثم اقترح اجراء دراسات تنبؤية عن الجناح باستخدام اختبار نفسى شهير هو « اختبار مينسوتا المتعددة الاوجه » M.M.P.I. وهو اختبار من اختبارات الشخصية الذى لاقى ذيوعا كبيرا .

وفى الفصل الحادى عشر تحدث وليام واتنبرج عن « الاخصائيون النفسيون وجناح الاحداث » واستعرض فيه الجهود المختلفة التى قام بها الاخصائيون النفسيون فى ميدان جناح الاحداث .

وفى الفصل الثانى عشر يتحدث البرت رابين عن الشخصيات السيكوباتية ، ويتحدث فيه بالتفصيل عن مفهوم الشخصية السيكوباتية : نشأته ، وتطوره ، واستعمالاته ، والمفهوم المعاصر له .

وفى الفصل الثالث عشر كتب الفرد شنر فى موضوع جديد يتعلق بعلم العقاب . فتحدث عن « نقد للتطبيقات الراهنة فى ميدان اصلاح المذنبين » عرض فيم لاهم التدابير التى تتخذ فى علاج المذنبين - وسواء كان ذلك داخل المؤسسات العقابية أو خارجها - عرضا نقديا .

وفى الفصل الرابع عشر تحدث روبرت سكوت عن « المذنب الصغير : عرض للتطورات الجديدة فى ميدان الاصلاح » .

وقد ناقش فيه مختلف التدابير التى تتبع فى معاملة الاحداث .

* * *

ونأتى بعد ذلك للقسم الثالث والاخير من الكتاب والذى خصص للمشاكل الخاصة فى علم النفس الجنائى .

وقد عولج فى هذا القسم ثلاث موضوعات : مدمن المخدرات وعلاجه ، المذنب السكير وعلاجه ، المذنب الذى ارتكب جريمة جنسية وعلاجه . وقد قدم هانس توش لهذا القسم بمقدمة وجيزة بين فيها أسباب معالجة هذه الموضوعات فى كتاب عن علم النفس الجنائى . وبين أن ما يعنى الباحث فى علم الاجرام فى المقام الاول هو الافعال التى ياتيها مدمن المخدرات أو السكير وهو تحت تأثير المخدر والتى من شأنها أن تخرق القانون .

وقد كتب تشارلس وينك الفصل الخامس عشر عن : « مدمن المخدرات وعلاجه » وهو موضوع من الموضوعات الحيوية التى تهمنا فى الجمهورية العربية المتحدة . فقد نص المشرع المصرى فى قانون المخدرات الاخير « القانون رقم ١٨٢ لسنة ١٩٦٠ » فى المادة ٣٧ منه على أنه « .. ويجوز للمحكمة بدلا من توقيع العقوبة المنصوص عليها فى هذه المادة أن تأمر بايداع من يثبت ادمانه على تعاطى المخدرات احدى المصحات التى تنشأ لهذا الغرض ليعالج فيها الى أن تقرر اللجنة المختصة ببحث حالة المودعين بالمصحات الافراج عنه » .

ومن هذا تبين أن موضوع علاج مدمنى المخدرات من الموضوعات الهامة فى الوقت الراهن ، ولا شك أن القائمين على أمر وضع سياسة لعلاجهم يمكن أن يفيدوا من هذا الفصل الذى نشير اليه أما الفصل السادس عشر فقد كتبه ايرل روبنجتون عن : « المذنب السكير وعلاجه » وتحدث فيه عن عدة موضوعات أساسية .

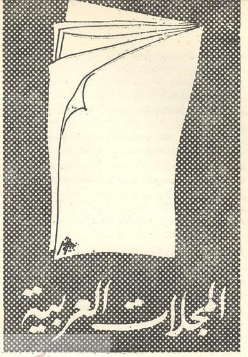
وكتب البرت اليس الفصل الاخير من الكتاب عن : « المذنب الذى ارتكب جريمة جنسية وعلاجه » وناقش فيه التصنيف السيكلوجى لهؤلاء المجرمين وسماتهم وعلاجهم ، وطرق الوقاية الاجتماعية التى ينبغى أن تتبع للحد من هذا الضرب من ضروب الاجرام .

* * *

ولعله اتضح من العرض السابق أن هذا الكتاب يعد موسوعة شاملة فى علم النفس القضائى وعلم النفس الجنائى ، وهو بما تضمنه من دراسات عميقة متنوعة . يعد اضافة حقيقية لها قيمتها البالغة لمكتبة العلوم الجنائية .

و لانستطيع أن نختم هذا العرض قبل أن نشير الى انه يقع على عاتق الباحثين المصريين فى ميادين الجريمة والعقاب عبء اقتحام عديد من الافاق التى لم يرتدها حتى الان باحث مصرى على أسس علمية سليمة . وهذا الكتاب خير دليل على أن ميادين مثل علم النفس القضائى وعلم النفس الجنائى فى حاجة الى عشرات البحوث المصرية التى تجرى لاستكشاف طبيعة الواقع المصرى ، وبغرض ترشيد عملية توزيع العدالة ، حتى نلحق بركب الحضارة والتطور .

السيد يس



يقدمها:

حسن الفقى

محمد العوانى

● **العربى ـ الكويت ـ فبراير ١٩٦٤**

كتب الدكتور « **طه الحاجرى** » تحت عنوان «ابن رشيق» مقالا بين فيه أن طابع الحياة الفكرية فى افريقية فى القرن الثانى الهجرى طابع دينى علمى ، أما النشاط الادبى فلم ينتقل الى صميم الحياة ويحتل المكانة الجديرة به الا فى القرن الرابع الهجرى بعد أن اكتملت أسبابه وتهيأت للمجتمع عوامل نضجه فكان للمغرب العربى فى هذا القرن شعراء مذكورون مثل ابن هانىء الاندلسى ، وعبد الكريم بن ابراهيم النهشلى ، وعلى ابن محمد الايادى التونسى .

وكانت ولادة ابن رشيق عام ٣٩٠ هـ فى مدينة « المسيلة » وهى مركز مشع للادب فى المغرب العربى وكان أبوه صائغا الا انه اتجه بابنه ناحية الادب ، وكان الفتى يراوح بين العمل مع أبيه صائغا وبين الادب والثقافة فى صورهما المختلفة ، فظهر نبوغه سريعا .

ثم وجد أن الحياة فى القيروان أوسع فى مجال الادب فرحل اليها عام ٤٠٦ هـ ليتوفر على الدرس ويستكمل تعليمه وبدأ بها مرحلة جديدة متعددة الالوان . اتصل بكثير من أئمة الادب والفقه والحديث وكافة فروع المعرفة فتوثقت صلته بهم حتى اكتملت جوانبه ونضجت شخصيته العلمية .

ومنذ أن اتصل ابن رشيق بالشاعر أبو الحسن **على بن أبى** الرجال أخذ يعالج صناعة الشعر بصوغه قصائد يمدح بها الامير المعز بن باديس حتى بلغ مكانة جعلته يعد من شعراء الامير ، لذلك كانت له فى كل مناسبة قصيدة وخير دلالة على شاعريته القصيدة التى أنشدها بمناسبة الهدية التى أهداها الخليفة الفاطمى فى مصر الى المعز وصف فيها طرائق هذه الهدية منها كقوله فى وصف الزرافة :

تحثها بين الخوافق مشية   باد عليها الكبر والخيلاء

وتمد جيلا فى الهواء يزينها   فكأنه تحت اللواء لواء

ثم حظى برضا الامير فأصبح من جلسائه ومن أهل سمره ومنادمته ، وحدث بين ابن رشيق وبين ابن شريف الذى كان من جلساء الامير خصومة « **لم تلبث أن تحولت الى** شىء **من** المباينة والمجافاة ثم مضت **مخاصمة وملاحمة ..** » وكان كل منهما فى هذه الخصومة يتعقب صاحبه ينشد فيه قصيدة وينقده .. فمثل هذه الخصومة أفادتنا وكان لها أثرها فى لحياة الادبية فى القيروان « **وكانت كذلك تمثل وجها من وجوه النشاط الادبى والنقدى لابن رشيق الى جانب ما أخذ نفسه به من التصنيف والتأليف فى مسائل اللغة وموضوعات الادب** »

وكتاب « العمدة فى محاسن الشعر وآدابه » هو الاثر الكبير الوحيد الباقى له « **فأكبر الظن أنه لولا هذا الكتاب وما أتيح له من منزلة لذهب ابن رشيق فى غمرة الادباء المغمورين من معاصريه** »

وبجانب كتابه العمدة له رسالة صغيرة أسماها « قراضة الذهب » ، أما باقى آثاره فقد ضاعت وأهمها فى تقدير مؤرخ الادب كتاب «أنموذج الزمان فى شعراء القيروان» وأوردت بعض الكتب كفوات الوفيات ، ونفح الطيب .. فصولا من هذا الكتاب .

وكما ضاعت آثار ابن رشيق الكتابية ضاعت كذلك آثاره الشعرية وما بقى منها الا أشياء هنا وهناك فى الكتب تعقبها وسجلها حسب قوافيها الشيخ عبد العزيز الميمنى الراجوتى وأسماها « النتف من شعر ابن رشيق وابن شريف » ولما حلت بالقيروان النكبة التى دبرها الفاطميون رحل مع الامير المعز الى المهدية وعاش بها ابن رشيق حياة قلقة وعصيبة وصور

ما تعرض له أهل القيروان من عذاب في قصيدة منها :

والمسلمون مقسمون تنالهم أيدي العصاة بذلة وهوان
ما بين مضطر وبين معذب ومقتل ظلما وآخر عان

ولما أنشد الامير المعز قصيدته التي مطلعها :

تثبت لا يخامرك اضطراب فقد خضعت لعزتك الرقاب

غضب الامير وثارلسماعه هذا المطلع وأمربالقصيدة فأحرقت فرحل ابن رشيق الى صقلية والتقى بابن شريف فيها ولما لم ترق لابن شريف الحياة أزمع على الرحيل الى الاندلس ، وعرض على ابن رشيق الامر فلم يرغب ولعل عدم رغبته ناتج عما أصابه من ركود او لانه كان يخاف ركوب البحر وشدة أهواله التي صورها في شعره حين رحل من المهدية الى صقلية من ذلك قوله :

لا جعلت حاجتي اليه البحر صعب المرام مر
أليس ماء ونحن طين ؟ فما عسى صبرنا عليه

يضاف الى هذه العوامل انه كان سيىء الرأي في الاندلس لا يراها الا بلادا ممزقة فزاده ذلك اعراضا عنها وأنشد قائلا :

مما يزهدني في أرض اندلس أسماء مقتدر فيها ومعتضد
ألقاب مملكة في غير موضعها كالهر يحكي انتفاضا صولة الاسد

لذلك لم يرغب في الرحيل الى الاندلس مع ابن شريف واتخذ من صقلية مقره الى أن وافاه الاجل ، وهكذا انتهت حياة ابن رشيق الفني الذي بدأ صائغا للذهب ثم انتهى بصياغة الشعر .

● **الآداب – بيروت – فبراير ١٩٦٤**

من مقالات العدد « **هل عندنا قصة مصرية ؟** » للاستاذ « **عبد المنعم عواد يوسف** » مهد له بأن هذا العنوان ربما يوحي بالتشكيك في قيمة قصصنا لكن لا يجوز التشكيك ، وربما يوحي كذلك بالتحدي لكتاب القصص ولكن أيضا لا يجوز التحدي لاناس أثبتوا وجودهم فعلا في ميدان القصة ، ونحن وان اختلفنا في تقييم هذه القصص لا نملك في آخر الامر الا أن نحكم بأنها قصص بلا جدال ، ولكي يتسنى لنا التقييم والحكم على ما نقرؤه من القصص « **لابد أن يكون لدينا شكل سليم لما ينبغي أن تكون عليه القصة** » ومقياس الحكم عنده على جودة العمل القصصي هو بقياسه على عمل قصصي مماثل له من الانتاج الغربي .

ثم بعد هذا التمهيد الذي اعترف فيه بوجود القصة بدأبحثه مقررا انه لا يمكن ان نجد في مجال القصة القصيرة مايستطيع الوقوف على قدميه ازاء الانتاج الغربي بالرغم من ترجمة الكثير من قصصنا القصيرة الى اللغات الاجنبية ، ثم يعود الى الاعتراف مرة أخرى بأن عندنا من القصص القصيرة ما يقرب من مرتبة الكمال وأورد مجموعة أسماء كتاب القصة الواحد اثر الآخر ، لا هي مرتبة حسب كثرة الانتاج ولاحسب الشهرة ولا حتى مقسمة الى فئات بل جاءت متتالية كيفما اتفق ، ثم أعقبها بقوله : « **أسماء بلغت مدى بعيدا من شهرة بينما انتاجها تافه غث وأخرى لم تنل شيئا من شهرة بينما انتاجها يسمو الى مراتب من الجودة لم تبلغها الاولى ، وبعضها بلغ من الجودة ما يتناسب مع بعد صيته** » .

هكذا أصدر حكمه على مجموعة الاسماء الواردة في مقاله . ومادام قد انتقل الى مجال التقييم كما قال في أول كلامه كان عليه أن يذكر أن فلانا وفلانا انتاجه حسن وقيم لما فيه من سمات فنية ؛ ولكنه عمم حكمه وكثيرا ما تخطىء الاحكام في حالة التعميم ولكننا مع هذا نمضي مع الكاتب في بحثه الى آخره اذ يقرر أن « **السمة الغالبة هي اضطراب الافكار والمفاهيم ففئة تقلب الشكل على المضمون وأخرى تضحي بالشكل في سبيل المضمون المذهبي ، وبين كل هذه الفوضى يضيع الفن وتضيع القصة وترتفع الاصوات في الشكليات وتنأى عن الجوهر** »

وبعد أن بين الكاتب الاسس السليمة التي تبنى عليها القصة القصيرة وهي تلتقي مع القصيدة في أكثر من موضع انتقل الى أسلوب القصة القصيرة بأنه لابد أن يكون أسلوبا مباشرا سهلا بعيدا عن التنميق والتصنيع البلاغي ، لابد أن يكون قريبا من لغة الرواية لغة الحديث العادي « **والفنان الحق هو الذي يستطيع أن يجمع بين حلاوة التعبير وشموله وبين سهولته وعمقه** » .

ولا نستطيع أن نفرض العامية أو الفصحى على أسلوب الحوار وماعلى الكاتب الا أن « **يتمكن من انطاق شخوصه باللغة المناسبة لحالاتهم النفسية وتكويناتهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية** » ولكن من المستحسن كما فعل بعض الكتاب (وذكر أسماءهم) أن ينطق شخوصه باللغة الفصحى دون أن يحس القارىء بأنه يقرأ شيئا غير مألوف . وأنطق بعض الكتاب شخوصهم بالعامية ومع ذلك فقد وقعوا في خطأ كبير .

والكاتب لا يطالب الكتاب « **أكثر من مراعاة الواقعية – فعلا – في الافكار والفعال ، الصدق الشعوري ووضوح الرؤية هما أساس الفن الواقعي الصحيح** » .

واختيار الوسط الذي تدور فيه الحادثة ، ثم موضوع القصة نقطتان هامتان يجب أن يضعهما الكاتب في الحسبان ثم تساءل الكاتب : هل كل حادثة ولو كانت تافهة تصلح لان تكون موضوعا لقصة قصيرة ؟ أجاب « **بأن العبرة بنضج التعبير الفني عنها** » ، **فغالبية قصص تشيكوف القصيرة تدور حول حوادث في منتهى التفاهة** »

ثم انتقل الكاتب الى مجال القصة الطويلة ، فمن ناحية الكم لدينا منها الشيء الكثير « **فعدد كبير من الادباء يمارسون كتابتها ، بصرف النظر عن التزامهم لاصول كتابتها من عدمه** » وأورد أسماء كتابها ، وان لدينا قصصا طويلة بمعنى الكلمة **بل ان بعضها ليسمو الى مصاف نظيره في الادب الغربي . ثم** عدد الاعمال التي بلغت شأوا كبيرا في هذا المضمار ونسبها الى أصحابها مبينا قيمتها الفنية « **وانا هنا اذ كنت قد لجأت الى الحصر في مجال « التقييم » لا أزعم أن هذه الكتب هي كل حصيلتنا من القصص الطويلة الممتازة . فحسبي أن أشير الى نوع القصص الذي أرى توفر الجودة الفنية فيه فما ذكرت ليس أكثر من عينة ممتازة** » .

والقصة الطويلة أو « الرواية » هي التي تستغرق كتابا بأكمله وربما عدة كتب .

وبين الدعائم التي يجب أن تبنى عليها « **وكاتب الرواية الممتازة هو الذي يستطيع أن يصور المجتمع من خلال الشخصيات الخاصة . أما الكاتب المحدد النظرة فهو الذي يعالج حياة الشخصيات منفصلة عن المجتمع الذي حولها . فعيب كاتب مثل ! عبد الحليم عبد الله » برغم روعة فنيته انه يعرض علينا صورا لشخصيات اجتماعية مريضة في صراعها مع**

شخصيات أخرى دون أن يتعرض للمجتمع الخارجي متناسيا « ديناميكية » العلاقة بين الشخصيات والمجتمع » .

ثم ختم الكاتب مقاله بعرض لثلاثية نجيب محفوظ « بين القصرين » وانه لم يقم بهذا العرض الا ليعطى « انموذجا سليما ينبغى أن تكون عليه الرواية المصرية » .

ثم تساءل مرة أخرى : « هل لدينا الكثير من هذا المستوى الفنى الرفيع فى القصة ؟ لو كان الجواب بالايجاب لقلنا بملء أفواهنا : حقا ان لدينا قصة مصرية طويلة ! »

ومن موضوعات العدد أيضا : النضال العربى فى مرحلة جديدة والنشاط الثقافى فى الغرب . وغير ذلك من الشعر والمسرحية والقصة .

● **المعرفة ــ دمشق**

« الاواصر الفنية بين بيكاسو والعرب » تحت هذا العنوان كتب الاستاذ « عفيفى بهنسى » مقالا بين فيه أن العرب أثروا تأثيرا جذريا بعيد المدى فى اسبانيا فى مجالات كثيرة ..

ففى مجال الفن نجد شواهد التأثير كثيرة منها : جامع قرطبة ، قصر اشبيلية ، قصر الحمراء وغيرها ، وهى سجل حافل للنهضة الفنية التى وصلت اليها اسبانيا فى عهد العرب .

و فىمجال العادات والعلوم والاقتصاد فالاثر واضح وجلى أما فى مجال اللغة فانه ما زالت كلمات كثيرة تستعمل فى اللغة الاسبانية المعاصرة . وفى كتاب « حضارة العرب » قالغوستاف لوبون :

« ان أسبانيا كانت عديمة الحضارة قبل العرب وانها بوجود العرب وصلت الى ذروة الحضارة الزاهرة وانها بعد العرب عاشت انحطاطا عميقا »

وفى الجو العربى الذى ما زال مخيما حتى اليوم علىاسبانيا ولد بيكاسو عام ١٨٠٨ « ونشاحاملا فى أعماقه بذرة الاجداد شأنه شأن سلفادور دالى، وجوان غرى اللذين يفتخران بنسبهما الى الحضارة العربية .. ولا ننسى أبولينير وهو الكاتب والشاعر والصديق الحميم لبيكاسو عندما قال كلمته المشهورة « لا نستطيع نكران سلالة بيكاسو العربية » .

وكلمة بيكاسو تكاد تكون من أصل غير أسبانى وهو محرف عن اسم عربى ، ونزعم انه بى قاسم ، وبعد أن أورد الكاتب أسباب هذا الزعم قال :

«الذلك فانه من المحتمل جدا أن يكون أصل بيكاسو Picasso هو بى قاسم Bicassem ولابد لدعم هذا الرأى من اثبات أخرى »

ثم انتقل الاستاذ بهنسى الى فن بيكاسو فقرر اننا نلاحظ بجلاء قرابة هذا الفن للفن البدائى ، ومنذ أن اكتشف الفن الافريقى ١٩٠٥ « والذى اخذ مكانه بعدئذ عند ماتيس وديران واستقر أخيرا عند بيكاسو وبراك فان طريقا جديدة قد انفتحت أمام الفن الحديث ، أدت الى اعادة النظر ، ليس بقوانين الفن الكلاسى وحسب ، بل وبقوانين الجمال ذاتها »

وفن النحت الزنجى لم يتأثر به بيكاسو ، بل تأثر بالفن الافريقى الاسلامى الذى انتشر وحمل الخصائص التى تبناها بيكاسو واختص بها « وأهمها تجريد الشكل الانسانى منملامحه الطبيعية واظهاره بملامح جديدة . ومن المؤسف أن المؤرخين حاولوا دائما ايجاد جذور فن بيكاسو فى الفن الايبيرى أو الفن المصرى القديم ، ولكن جميع الدلائل تؤكد أن بيكاسو كانمتأثرا أيضا والى أبعد حد بجميع تعاليم الفن الاسلامى »

وأيدت ذلك الكاتبة الامريكية غيرترود شتاين ، وبمقارنة أعمال بيكاسو ببعض الرسوم العربية تتضح القرابة بينتحريفات بيكاسو وبين تجريدات الفن الاسلامى .

« ومما يؤكد رغبة بيكاسو فى تحريف الاشكال وابعادها عن أصولها ، محاولاته فى تغيير معالم لوحات دولاكروا وموضوعها « نساء جزائريات » ولعله كان فى ذلك يسعى الى اعادة الموضوعات العربية الى أسلوب الفن العربى »

والالتقاء بين بيكاسو والفن العربى تم منذ أن حاول التحريف الذى يقابل عند الفن العربى التحويل أى الابتعاد عن تصوير الوجوه كما هى وتغيير معالمها ، ونجد قرابة قوية بين الفن التكعيبى عند بيكاسو وبين الفن العربى «ونستشهد هنا بما كتبه دولورى : « لقد قدم الفن التكعيبى وخاصة فن بيكاسو البرهان على وحدة أواصره مع الفن الشرقى الاسلامى » .

وتبدو هذه الوحدة فى الخط العربى فى منبر جامعالقيروان وفى الرسوم على البسط والسجاد الشرقى الاسلامى ، فلوحة « البهلوان أو لوحة امرأة ورجل » تكاد تكون جزءا منالرسوم الاسلامية الشرقية .

«ويجب أن نلمح هنا أن صورة انسان افينيون ١٩٠٧ اذا كانت انعطافا فى فن بيكاسو نحو الفن الافريقى الذى ادى الى التكعيبية ، فهىنقطة تحول بالنسبة لكثير منالفنانينالمستشرقين المعاصرين له » .

والفن العربى الذى قام على اخفاء الملامح البشرية ظهر أيضا فى كثير من الاحيان بمظاهر الفن السريالى « ومما لا شك فيه أن سريالية الفن العربى هى أقرب الى سريالية بيكاسو من سريالية دالى » الذى يفتخر دائما بانتسابه الى العرب .

ويقصد بيكاسو الابتعاد عن الشكل خوفا من الحساب يوم القيامة ، لانه كما قيل كان مسلما متعصبا .

وفى الحقيقة لا يمكن أن يكون اتجاه بيكاسو الى التحوير خوفا من الحساب وانما لان الفن العربى كان يقوم علىأساس يختلف تماما عن الاساس الجمالى الذى قام عليهالفنالكلاسيكى وفن النهضة .

وبعض الخطوطات والمساحات الهندسية أو الحجوم المجردة يختارها بيكاسو والفنانون العرب عناصر رئيسية لصورهم ، فعلينا ضرورة اعادة النظر بدراسة فن بيكاسو على ضوء فلسفة الفن العربى . ثم ختم الكاتب مقاله قائلا :

« على انه يجب أن نثبت هنا ، أن تحوير الاشكال عند الفنانين العرب لم يصدر عن روح قلقة ، أو عن رغبة فى الفراغ، وعن أزمة حضارية تدفع الى العبث بل جاء عن رغبة فى خلق علم منفصل ومختلف ومستقل عن عالم مخلوقات الله . وكان هذا العالم جميلا سويا متفائلا ، وكان يدور حول الجمال ، حول الفرح وحول الحب ، وفى هذا يختلف أسلوب العرب عن أسلوب بعض المحدثين ممن يحاولون تشويه الواقع عن طريق ابراز الفجيعة والشناعة وتثبيت العدم والهلاك بروح مريضة منحرفة » .



المجلات الفرنسية

يقدمها:
السيد عطية أبو النجا

مضى ذلك العهد الذى كانت فرنسا لا تهتم خلاله الا بأدبها الوطنى ، وبالتراث الذى خلفه للانسانية الأغريق والرومان ، فلو بعث الى الحيـــاة من جديد أبناء القرن الثامن عشر لما صدقوا عيونهم حين يرون مسرحيات تشيكوف ومكسيم جوركى وبرخت ويونسكو وبيكت وشيريدان وشكسبير تحتـــل مكان الصدارة فى المسارح ، بينما مسرحيات موليير وراسين وكورنى لا تمثل الا لماما فى الكوميدى فرانسيز ، وفى بعض القاعات التى تنظم حفلات كلاسيكية من حين الى حين ، وخفتت ، بل سكتت، أصوات سارتر الوجودى اللادينى ، واتيان مارسيل الذى يؤمن بالوجودية الدينية ، ومورياك الكاثوليكى ، وطوى الموت كامى وكوكتو بعد أن كانا قد هجرا المسرح قبيل وفاتهما . ونحن نرى بعض الفرق تقدم من حين الى حين مسرحيات من نوع الفودفيل والكوميديا الخفيفة ، مثل مسرحيات فيدو ، ومارسيل بانيول ، ومارسيل أشار ولكنها سرعان ما تعود الى المؤلفين الأجانب .

وفى هذا الموسم مثلت فرقة المسرح القومى الشعبى T.N.P. بنجاح فائق مسرحية « أبناء الشمس » ، وهى من تأليف الكاتب الروسى مكسيم جوركى ، واخراج جورج ولسون ، الذى خلف جان فيلار فى ادارة هذا المسرح ، ويقتدى بهديه .

ومسرحية « أبناء الشمس » ترمز الى صغار البورجوازيين الذين يأخذ عليهم المؤلف اغراقهم فى التفكير النظرى ، واقبالهم على العلوم والفنون ، بينما يئن من حولهم ويتوجع « أبنـــاء الأرض » ، أى طبقات الشعب الكادحة التى تتخبط فى ظلمات الجهل وغياهب الفقر والحرمان ، ويحـــذر جوركى « أبناء الشمس » ان الثورة قائمة لا محالة ، وأنها ستجرفهم ، رغم عطفهم السلبى على الفقراء .

وقد كتب جوركى هذه القصة بعد حوادث يوم الأحد الدامى التى جرت عام ١٩٠٥ ، وأبادت خلالها قوات الشرطة فوجان العمال كانوا يقومون بمظاهرة سلمية .

وقد علق اندريه التر André Alter على المسرحية فى مجلة « المسرح » الصادرة فى ١٥ يناير ١٩٦٤ ، فقال :

« ما كان يدور بخلد جوركى أن هذه المسرحية سيكتب لها النجاح ، بل كان يحسب أن هذه الرواية التى ألفهـــا وهو سجين بقلعة بطرس وبولس فى بداية عام ١٩٠٥ رواية فاشلة ».

«ومع أن هذا المؤلف يتكلم مرارا عن الجور واستخدام العنف، ورغم أن أحد أبطالها تلاحقه ذكرى الدم المطلول ، فان هـــذه المسرحية التى تتردد بين الكوميديا الهجائية وبين التراجيديا . لم تستلهم موضوعها من حوادث يوم الأحـــد الدامى ، وانما استلهمته من مقال عنوانه « ملاحظات عن عقلية البرجوازى الصغير » ، نشره لينين فى أول جريدة بلشفية أجازت السلطات صدورها ، وهذه الجريدة هى « الحياة الجديدة » ، وقد كان لينين رئيس تحريرها .

« ان مكسيم جوركى كان قد عالج من قبـــل هذا الموضوع فقال : « يود صغار البورجوازيين أن يعيشوا فى هدوء وجمال ، دون أن يسهموا فى النضال ، فمكانهم المفضل يكون فى كنف جيش عرمرم يكفل لهم الحياة الهادئة » .

وفى رواية « أبناء الشمس » نسمع ليز تعبر عن نفس الفكرة عندما تصرخ فى وجه أخيها بافل Pavel الذى انكب على تجارب الفيزياء ، وفى وجه الرسام فاجين الذى يحلم برسم صورة رمزية ضخمة ، فتقول : افتحوا عيونكم ، انكم تعيشون على أفكاركم وعواطفكم ، ولكن ذلك كله ليس سوى زهور أينعت فى غابة من العفن تكثر فيها الأهوال .. ان على أعينكم غشاوة فأنتم لا تبصرون ، لقد أثملتكم حلاوة الألفاظ وجمال الأفكار ، غير أنى أرى بعينى هذه الأهوال . لقد شاهدتها وشاهدت البغضاء وقد تفجرت فى الشوارع ، ورأيت الناس وقد أخذتهم ثورة الغضب فانقلبوا الى همج يتلذذون من اسالة الدماء ، ويبيد بعضهم بعضا ، حذار ... فسيأتى يوم تنصب عليكم نقمتهم » .

« ترى هل حطم منظر الدم أعصاب هذه الفتاة فاذا بها مثل كاسندرا (١) تتنبأ بالفاجعات ؟ أم تراها تخشى ، وهى من أبناء الشمس ، غضب أبناء الأرض الوبيل ؟ كلا . اصغ اليها وهى تقول « لماذا سينالكم سخطهم ؟ لأنكم تعيشون بمعزل عنهم ، لأنكم لم تعيروا حياتهم المثقلة الخشنة أى التفات ، لأنكم لم يعض عليكم الجوع بأنيابه ، ولم تحسوا لذعة البرد ، ان الكراهية ، وان كانت عمياء ، فان الاضواء التى تنبعث من حياتكم كافية لتكشف لهذه الكراهية العشواء عن مكانكم »

« ترى من هم هؤلاء البورجوازيون الصغار الذين يشجبهم جوركى ؟ انهم من خيار القوم ، فهم يفيضون عطفا واحتراما وحنانا ازاء هذا الشعب الذى كانوا جزءا منه الى وقت قريب ، قبل أن يرتقوا عنه . انهم يرقون لهذا الشعب ويحبون العدل ولا يكلفون بالحصول على الامتيازات ، واننا لنسمع أحدهم يحدثنا فيقول : انى أنفر من الداء وأمقت الألم ، وأرى شخصيا فى المعاناة عارا ، وأظن من الأمور الدميمة ومن الجرم أن يعذب الغير » .

غير ان المشكلة : ان صغار البورجوازيين يقنعون بالفكر ، ولكن وقت الشدائد لا يستطيع أبسلهم أن يقاتل الداء وجها لوجه » .. انهم نسوا أن الشقاء لا يمهل ، وان الذل والبؤس يستنفدان كل صبر ، وغاب عنهم أن طيبتهم ، مهما بلغت ، لن تستطيع الوقوف أمام سورات سخط طال كبتها ، اذ يكفى أن تحدث كارثة أو يظهر وباء ما فاذا بالبغضاء تتلاطم أمواجها ، وتكتسح أولئك الذين كانوا يعتقدون انهم آخر من يستخفها . »

ثم يشير كاتب المقال الى أن جوركى جعلنا نشاطر أسرة من صغار البورجوازيين حياتهم ، ورغم أن الكاتب اراد السخرية منهم ، فان وصفه لحياتهم يفيض حنانا الى درجة تنسينا حوادث المسرحية التى غلب عليها الطابع الميلودرامى .

مجلة Europe

سبق أن أخبرنا قراء المجلة فى عدد يناير ١٩٦٤ أن مجلة Europe ستصدر عددا خاصا عن شكسبير .

وقد صدر هذا العدد فى مطلع شهر فبراير ، واشترك فى تأليفه جهابذة النقد فى فرنسا وفى بعض البلاد الأجنبية الأخرى ، مثل البروفسور البولندى جان كوت الذى احدث كتابه « معاصرنا شكسبير » ضجة كبرى ، فقال عنه بتر بروك ، مدير فرقة شكسبير الملكية ، انه خير من فهم شكسبير . ويدعى كوت فى كتابه اننا نجد لدى شكسبير صدى لما عليه أدبنا المعاصر منذ ظهور الوجودية . وعقد كوت فى كتابه مقارنات بين شكسبير ويونسكو واداموف وبيكيت .

ويضم عدد Europe دراسات عن شكسبير وعصره ، وعن شكسبير فى فرنسا والولايات المتحدة ، وعن شكسبير والسينما ، وشكسبير والمسرح والمشاكل السياسية والاجتماعية فى مؤلفات شكسبير ...

وخلاصة القول أن العدد الأخير من مجلة أوربا Europe لم يترك ناحية من نواحى فن شكسبير الا أوفاها حقها .

ونكتفى فى هذا المقال بتحليل مقال بعنوان « نحن وشكسبير » ، كتبه الاستاذ هنرى فلوشر ، أستاذ الادب الانجليزى بجامعة اكس أن بروفانس ، استعرض فيه البحوث التى تمت حتى اليوم عن عملاق الأدب الانجليزى .

استهل الاستاذ فلوشر مقاله قائلا : ان أسطورة شكسبير هى أسطورة العبقرية ، وان هذه الاسطورة بلغت شأوا عظيما فى فرنسا ابان القرن التاسع عشر الرومانتيكى ، وان هذه الأسطورة لا تزال قوية حتى اليوم ، فالكتاب من أمثال أندريه سوارس ، وأساتذة الجامعات مثل لويس كازاميان ، يقدسون هذا الكاتب ، بل ان السيد فلوشر نفسه غلب عليه الحماس عندما نشر مخلفاته الأولى عن شكسبير ، فحل هذا الحماس المشبوب محل النقد السليم والتقييم الموضوعى .

ثم يحاول السيد فلوشر تفسير سر أسطورة شكسبير فيقول : « ان لاسطورة شكسبير وجهين : أولهما ذلك السر الغامض الذى يحيط بشخصية شكسبير ، ذلك الانسان الذى رأت عيناه النور فى بلدة سترادفورد فى ٢٣ ابريل ١٥٦٤ ، والممثل ــ المؤلف الذى بزغ نجمه فجأة فى عام ١٥٩٢ بفضل سخرية زميل له غيور . والذى اختفى من المسرح بعد احتلاله له قرابة عشرين عاما ملأ خلالها المسرح ضجة لم يسبقه اليها شخص آخر ، أما الوجه الثانى لهذه الأسطورة فهو انتاج شكسبير ، وما اتسم به هذا الانتاج من تنوع وليونة وتعقيد ، وما اتصف به أشخاصه من ناحيتى الكم والكيف ، كما يتميز بعدد المسرحيات التى بلغت بأجمعها او فى بعض أجزائها من الجمال والعمق ما لم يبلغه نتاج أحد من معاصريه أو من خلفه .

ان مؤلفات شكسبير الضخمة ارتفعت الى ذروة الآثار الشعرية والمسرحية التى تستحق أن تعتبر عالمية . ولهذا يتعجب الناس من أمر هذا الرجل الذى كتب العدد العديد من الروائع الأدبية رغم ما رمى به من أمية ، وما اكتنف حياته من اسرار .

ثم انتقل كاتب المقال الى تحليل النظريات التى حاول كثير من النقاد أن يفسروا بها سر شكسبير ، فادعى البعض أنه ليس المؤلف الحقيقى لهذه الروائع الخالدة ، بل جادت بها قرائح « بيكون » أو « مارلو » أو « اكسفورد » أو « اللورد ديربى » ، ولكن هذه النظريات لم تقم لها قائمة بل انهارت أمام الفحص العميق ، فقد ألقت تراجم حياة شكسبير التى أعدها البحاثة المتعمقون كثيرا من الأضواء على شخصية هذا الفنان الفذ ، غير أن هذه البحوث على عمقها وموضوعيتها ، لم تستطع أن تسد ما بمعلوماتنا من ثغرات عن فترة من حياة شكسبير تسمى عادة « بالسنين المفقودة » ، وتقع هذه الحلقة بين رحيل الممثل

(١) التى تنبأت بما سيحل ببلدها طروادة من مصائب .

والأديب الناشىء عن ستراتفورد وبين نواله الشهرة . وقد نوه السيد فلوشر بالكتابات القيمة التى عالج بها السير ادمون شامبرز وجون دوفر ويلسون هذا الموضوع .

كما ركز النقاد جهودهم فى نشر نصوص معتمدة لروايات شكسبير ، فقد كان هذا المؤلف ــ الممثل لا يهتم بتاتا بنشر مسرحياته ، وقد ظهرت له أثناء حياته تسع عشرة مسرحية ، طبعت فى كتب من قطع الربع in-quarto ، وبعد مضى بضع سنين على وفاته ، قام اثنان من أعضاء فرقته التمثيلية بنشر جميع رواياته ، فظهرت فى عام ١٦٢٣ مطبوعة بحجم القطع الاكبر in-folio ، بيد أن هناك اختلافا فى النصوص الواردة بالطبعتين الأولى والثانية ، ومما يزيد من تعقد هذه المشكلة ان بعض المسرحيات طبعت مرتين بحجم قطع الربع ، قبل أن تظهر فى صورة القطع الاكبر ، وان الطبعات الثلاث تتباين تباينا بلغ أشده فى مسرحية هاملت ، التى نشرت فى أعوام ١٦٠١ ، ١٦٠٤ ، ١٦٢٣ . ولقد توصل النقاد اليوم الى اعداد نصوص معتمدة ، كما أسهمت فرنسا فى هذه المحاولات ، فنشرت روائع شكسبير وأمام كل نص ترجمته الفرنسية ، ولقد كان لذلك الفضل كل الفضل فى انتشار مؤلفات شكسبير ، وتغلغلها فى الوعى الفرنسى تغلغل الكلاسيكيين الفرنسيين فيه .

ثم طرق الأستاذ فلوشر موضوع النقد وما حدث به من تطور ازاء شكسبير منذ الحرب العالمية ، فبعد أن كان النقد الكلاسيكى يخضع شكسبير لمعاييره ومقاييسه ، وبعد أن رأت فيه الرومانتيكية شاعرا رومانتيكيا يتغنى بالقبور وبمجد الأبطال المظلومين المضطهدين من أمثال هاملت ، وبعد أن اعتبره أدباء العصر الفيكتورى واحدا منهم يترنم بالشعر ويحرص على تعليم القيم الخلقية ، ثم صوره النقاد من أنصار الملكية أو الديموقراطية أو عالما نفسيا ، بل من القائلين بمذهب اليقينية ، وادعى البعض بأنه مثالى أو كاثوليكى ، بل انه كان مصابا باللواط ، وانه ألم بالعلوم الخفية ، بل وبنظريات فرويد ، أقول بعد هذا كله تعلمنا كيف نفهم شكسبير على حقيقته ، وأن نربط بينه وبين عصره ، وأن نتفهم موقفه من التقاليد السائدة فى أيامه ، وما اتصف به هذا الموقف من ثورة عقائدية على المعايير الجمالية والأخلاقية ، ونحن نحاول أيضا أن ندرك نظرته الى الانسان والعالم بمقارنتها بأفكار الأدباء الذين عاصروه ، كما تهتم بدراسة لغته وما بها من عظمة وأصالة ، معتمدين فى ذلك على ما جمعناه من معلومات عن انجلترا التى عاش شكسبير تحت سمائها فى فترة تفشت فيها الاضطرابات والقلقلة » .

فى الشعر الأفريقى :

تقوم اليونسكو بجهود مشكورة لتقريب الشقة بين الشرق والغرب ، فتترجم روائع الأدب الغربى الى اللغات العربية والفارسية وغيرها ، كما تنقل الى الانجليزية والفرنسية عيون الأدب العربى والآداب الأخرى . وقد أصدرت منذ قليل كتابا عنوانه Poems from black Africa نشره Langston Hughes كما صدر نفس المنتخب بالفرنسية لدى دارسيجرس الشهيرة ، وقد نشرت مجلة Unesco Features فى عددها رقم ٤٣٠ الصادر فى ١٠ يناير ١٩٦٤ تحليلا قيما أردنا الا نحرم القراء منه ، وهذا التحليل كتبه ميخائيل بولوق ، جاء فيه :

لقد كان الشعور فى غابر الزمان صوت القرية أو القبيلة بل الأمة بأسرها ، فأصبح اليوم صوت فرد لا يتكلم الا ليفضى بأحاسيسه الشخصية . غير أن الشاعر فى أفريقيا عاد فى الوقت الحاضر الى ما كان عليه فى العصور الخالية ، لا يبث قلمه القرطاس خلجات نفسه فقط بل ينطق باسم القارة كلها . فآلام الشعراء ومباهجهم وآمالهم ليست سوى مباهج افريقيا السوداء قاطبة وآلامها وآمالها ، لقد أضحى الشعر الافريقى فى اللحظة الراهنة التعبير الحقيقى الصادق عن طائفة من البشر أخذت تتحرر من بقايا الاغلال التى قيدها بها الاستعمار فيما مضى ، وتسعى جاهدة لاسترداد شخصيتها وكرامتها التى سلبها منها تجار الرقيق ومن استعبدوهم من قبل .

فالشاعر الافريقى المعاصر ينتمى الى الجنس البشرى ، ولا يمكن بأى حال من الأحوال أن نعزل جميع أفكاره وأحاسيسه عن ذلك الجو العام ، جو الثورة والآمال الذى تعيش فيه الانسانية ، ومن نافلة القول أن هذه الحقيقة تنطبق على « الأدب غير المدون » ، أى تلك المقطوعات الشعرية التى تقال أو تنشد ، وتنتقل شفاها من جيل الى جيل ، كما تنطبق على أرقى المؤلفات الأدبية التى يضعها شعراء تلقوا العلم فى جامعة السوربون أو فى جامعة كمبردج ، ويتقنون معرفة الكتاب الفرنسيين والانجليز المعاصرين .

وقد نشرت اليونسكو فى سلسلة « الروائع الانسانية » كتابا باللغة الانجليزية يحوى ٣٦ قطعة شعرية نظمها مؤلفون من عشرة بلاد افريقية . وهناك شىء يؤلف بين هذه الاشعار على اختلافها، الا وهو ترجمتها لصوت افريقى خالص حتى ولو كانت مدونة بالفرنسية أو بالانجليزية أو بالبرتغالية .

وقد لاحظ لانجستون هيج ، وهو الشاعر الامريكى الأسود الذى انتخب مؤلفات هذا الكتاب ، ان أهم شعراء افريقيا المعاصرين يعتبرون كتابا محدثين فى أسلوبهم ، وذلك على العكس من أسلافهم الذين كانوا متأثرين بروائع العصر الفيكتورى ، أو بالكتاب الفرنسيين الكلاسيكيين ، ويوضح هيج الفارق الشاسع بين الشعراء الناطقين بالانجليزية والشعراء الناطقين بالفرنسية فأدباء الطائفة الأولى من أمثال بيتر كلارك وبلوك موديزان وا.س. جوردان وبيتر ابراهام « جنوب افريقيا » ، وجبريل أوكارا « نيجيريا » يميلون الى الافضاء بتجاربهم الشخصية المباشرة ، وهم بذلك يعبرون بطريقة غير مباشرة عن جنسهم من خلال انفعالاتهم الذاتية ، فى حين نرى الشاعر الناطق بالفرنسية يخرج من فرديته ، ولا ينسى بتاتا انه يتكلم باسم القارة الافريقية كلها وباسم جميع سكانها .

ولكن الحقيقة التى لا يجب اغفالها هى أن الأدب الافريقى المعاصر أدب ملتزم بكل ما تحويه هذه الكلمة من مفهوم عام ومعان نبيلة . فهؤلاء الشعراء ليسوا دعاة للقومية الافريقية بقدر ما هم ممثلون للزنجية المشبوبة حماسا ، والتى وهبوا للتعبير عنها أبدانهم وأرواحهم وثقافتهم وهذا القول صحيح بالنسبة لكبار الشعراء سنا ، من أمثال ليوبولد سيدار ــ سنغور زعيم المدرسة الفرنسية ، الذى يعتبر أشهر الشعراء الافريقيين قاطبة ، كما ينطبق أيضا على الشعراء الشبان أمثال دافيد ديوب ، وتشيكايا يوتامسى ، اذ يفيض انتاجهم الأدبى جميعا بالاعتزاز بجنسهم وبلدهم وهذا الشعور انما ينبع بأكمله من وعى حديث ، واحساس جديد بالذات ، يتجليان بشكل خاص فى تفهم التراث الشعبى وتقديره .



تقـــدمها :

نجاة شاهين

مدينتنا الحجاز ،

مكة والمدينة فى العصر الجاهلى وعهد الرسول

فى كلية آداب جامعة عين شمس نوقشت الرسالة المقدمة من السيداحمد ابراهيم الشريف للحصول على درجة الماجستير فى التاريخ الاسلامى ، والرسالة تحت اشراف الأستاذ الدكتور محمد عبد الهادى شعيرة رئيس قسم التاريخ بآداب عين‌شمس وموضوع الرسالة هو « مدينتا الحجاز، مكة والمدينة فى العصر الجاهلى وعهد الرسول » .

ويعتبر هذا الموضوع القاعدة التى بدأ منهـــا التـــاريخ الاسلامى ، وبدون دراستها دراسة صحيحة لا يمكن الالمـــام بأحداث هذا التاريخ ، وفهم تطوراته فى الداخل والخارج فهما صحيحا ، فهى البيئة التى قامت فيها النهضة العربية ،واندفع منها العرب الى العالم المتمدن ، واستطاعوا أن يقوضوا سلطان أكبر امبراطوريتين كانتا تتحكمان فى عالم يومئذ وتسيطران على مقدراته ، وان يقيموا امبراطورية عظيمة وحضارة اسلاميـــة

ومع الأهمية العظيمة لهذه الفترة كقاعدة لدراسة التاريخ الاسلامى فانها لم تحظ بالعناية الكافية من المؤرخين القـــدماء والمحدثين على الســـواء ، وظلت تدرس على هامش الدراسات الاسلامية .

فالذين كتبوا السيرة قديما ، لم يهتموا الا بذكر مـــاله علاقة بالنبى نفسه وقلما تطرقوا الى ذكر شىء مما كان عليـــه عصره وبيئته من حالات اجتماعية واقتصادية وسياسية ودينية، يستطيع المرء منها أن يقف على صور وافية لما كانت عليه الحياة فى عصر النبى . والنتف القليلة التى وردت فى هذه الـــكتب القديمة عما كانت عليه الحالة قبل الاسلام انما كانت، استطرادية من ناحية ،وقد غلبت عليها مسحة التعميم من ناحية أخرى ، كما لايخلو كثير منها من طابع الصنعة والوضع والتلفيق .

ولعل الثغرات التى أشرنا اليها فى الروايات العربية من حيث تدوينها ومادتها ، ومن حيث تشتتها بصورة واسعـــة فى المصادر مما يجعل أمر جمعها وتمحيصها أمرا عسيرا ، من أهم الاسباب التى جعلت الباحثين يتوقفون عن الدخول فى مثل هذا الموضوع بماله من خطورة ودقة ، خوفا من التورط فى الخطأ .

* * *

ولقد كتب كثير من المستشرقين عن ذلك العصر ، فى سياق ماكتبوه عن حياة النبى وظهور الاسلام ، غير أن للمستشرقين طرائق فى البحث والاستنباط قد تجعل الكثيرين منهم يقعون فى أوهام وأخطاء كثيرة .

ومن هنا جاءت أهمية هذا البحث الذى يقدمه الســـيد احمد الشريف المدرس بكلية الآداب .

والرسالة تحتوى على اربعة أبواب وخاتمة :

الباب الأول من فصلين ، تناول الفصل الأول منهما جغرافية الجزيرة العربية ، ومقدار أثر البيئة الجغرافية فى حياة السكان فالانسان وليد بيئة ، وهو فى صراع معها ، فاما أن يطوعهـــا لارادته ، واما أن تكون أقوى منه فتطبعه بطابعها . ولقد أثرت طبيعة الجزيرة فى السكان تأثيرا كبيرا ، وفرضت عليهم نوعا خاصا من نمط الحياة ،، فان الجفاف الذى لحق بلاد العرب قد جعل أغلب أراضيها صحراء ، وباعد بين مراكز الاستقرار بها ، وقد اثر ذلك تأثيرا كبيرا على الحياة الاجتماعية والسياسية ، وعاق نشوء المجتمعات الكبرى ، ومن ثم اعتمدت فى حياتهـــا

السياسية والاجتماعية على النظام القبلى سواء فى البادية أو فى الجهات الى قامت بها ممالك منظمة أو فى المدن السياسية City Stato التى نشأت على طرق التجارة مثل مكة ، أو فى الواحات الخصيبة مثل المدينة ، واصبحت القبيلة هى وحدة المجتمع العربى بوجه عام .

والفصل الثانى ، تناول النظام القبلى من ناحيتيه السياسية والاجتماعية والاقتصادية ، والقبيلة العربية كانت تمثل الامة والدولة فى نظر رجال القبائل ، وتقوم العلاقة بين أفرادها على أساسين من رابطة الدم ووحدة الجماعة ، وكانت الروح الديمقراطية تسود المجتمع القبلى ، فللقبيلة رئيسها وهو شيخها الذى يصل الى منصبه بفضائله الذاتية ، وهو ليس ملكا متسلطا بل هو أب لكل أفراد القبيلة ، وحكمه ليس وراثيا ، كما أن مجلس القبيلة الذى يختار تلقائيا من رجالها الأكفاء بفضائلهم يمثل الرأى العام للقبيلة ، وهو السلطة التى يرجع اليها شيخ القبيلة .

ونظام القبيلة الاجتماعى يقوم على أساس من وحدة الدم ووحدة الجماعة ، وفى ظل هذه الرابطة ، والقانون العرفى الذى نشأ على أساسها انقسم المجتمع العربى الى طبقات ثلاث :

١ ـ **طبقة الصرحاء** : وهم بنية القبيلة وأبناؤها بالنسب وهم رأس مجتمعها ، وعليهم واجبات ولهم حقوق ، وواجباتهم تتصل بحياة القبيلة وكرامتها ، وحقوقهم تتصل بحياتهم وكرامتهم ورعاية أنفسهم وأموالهم ، وأبرز حق هو حق «الاجارة» أى ادخال أشخاص جدد فيها عن طريق حمايتهم .

ثانيا : طبقة الموالى من حليف ومجاور ومعتق وهم أقل شأنا من الطبقة الأولى .

ثالثا : طبقة العبيد وليس لهم حقوق وانما عليهم واجبات يفرضها عليهم ساداتهم .

فنحن أمام مجتمع طبقى الحدود ، بين طبقاته حدود واضحة ينظمها القانون العربى ، وللقبيلة دستورها الذى يتلخص فى كلمة واحدة هى « العصبية » التى تقوم عندهم مقام القومية أو الوطنية فى العصور الحديثة . وللعصبية مستوياتها المختلفة من الشدة والضعف ، وأولها عصبية الأقارب ، وذوى الأرحام ، ثم عصبية القبيلة ، وعصبية التحالف القبلى ، ثم العصبية العامة للتقاليد والعادات . والعصبية بجملتها ثمرة من ثمرات النسب التى اعتز به العرب .

وقد اتجه المجتمع القبلى قبل ظهور الاسلام الى الميل الى التجمع والتكتل وكان مظهر ذلك قيام المحالفات بين القبائل وتكون المجاميع الكبرى التى تمثلت فى ثلاث مجاميع هى : اليمنيون والمضريون والريفيون .

وللقبيلة نظامها الحربى وجيشها الذى يتكون من أبنائها وحلفائها . ولها نظامها الاقتصادى المتمثل فى الرعى ، وملكية الأراضى وزراعتها ، وفى المتاجرة ، وقد تعددت أسواق العرب التجارية ، وتدل كثرتها ، والحاجة الى تنظيمها فى كل مناطق الجزيرة العربية ، ويدل النشاط المتنوع الذى كانت تقوم به على أن الثروات القبلية استطاعت أن تنظم لنفسها نطاقا أكبر من النطاق القبلى ، وأنها استطاعت أن تنظم نشاطها على نطاق دولى وبخاصة بعد أن قادت مكة الحركة التجارية فى الجزيرة العربية .

والباب الثانى : يختص بالحديث عن مدينة مكة ، وهو مكون من ثمانية فصول .

يتناول الفصل الأول نشأة مدينة مكة ، وتخالف الرسالة العرف الذى جرى عليه المؤرخون القدماء ، وأخذ به المحدثون ، وهو أن مكة ترجع فى نشأتها كمدينة الى «قصى بن كلاب القرشى» الذى حكم مكة حوالى سنة ٤٥٠ م وانزل بها قبيلة قريش التى نهضت بمكة وأوصلتها الى مركز الصدارة فى الجزيرة العربية ، وتبرهن على أن مكة كانت مدينة قائمة من قبل حكم قريش بأزمان طويلة ، كما تخالف الراى الذى يقول به المستشرقون وهو أن قبيلة قريش ليست قبيلة حجازية ، وانما جاءت من الشمال ، وتقطع بأن قبيلة قريش قبيلة حجازية عاشت حول مكة بما لايدع مجالا للشك .

والفصل الثانى : حكومة مكة وسياستها الداخلية وتخالف الرسالة فى هذا الشأن ماقاله المؤرخون الغربيون من أن نظام الحكم فى مكة مستورد من الشمال أو من الجنوب ، وتدلل تدليلا قاطعا بأن هذا النظام ، ان هو الا نظام قبلى متطور بحكم الاستقرار ، كما تبرز سياسة مكة الداخلية التى تتلخص فى المحافظة على وحدة المدينة والوقوف فى وجه كل مايؤدى الى الاخلال بهذه الوحدة أو الاضرار بأمن المدينة ، وقد اتسعت لذلك فى قاعدة الحكم للقضاء على كل منافسة بين البطون القرشية بأن أسندت الى كل بطن وظيفة خاصة ، وتنازلت عن مبدأ الرياسة الفردية واصطلحت على مبدأ الحكومة العامة ، التى عرفت بحكومة الملأ الذى يتكون من رؤساء العشائر والبطون ، وهم رجال أكفاء اتفقوا على مبدأ التكافؤ فيما بينهم ، وتثبت الرسالة فساد ماقال به المؤرخون جميعا من أنه كان هناك تنازع بين بطنى هاشم وأمية ، وتبرهن على أن الوحدة بين البيتين كانت قائمة فى الجاهلية ، وأن الخلاف لم يتم بين البيتين الا فى العهد الاسلامى بعد مقتل عثمان متمثلا فى الصراع الذى وقع بين على ومعاوية ، كما يؤكد الباحث قوة الزعامة فى مكة وحرصها على الوحدة العامة وقدرتها على حفظ النظام والنهوض بالمدينة المكية فى ظل الحياد الذى تمسكوا به بين الدول المتصارعة فى ذلك الوقت وهما الفرس والروم .

ويتناول الفصل الثالث ، قوة قريش الحربية وعلاقاتها بالقبائل العربية ، وتبرز الرسالة أن قوة مكة الحربية لاترجع الى قدرة رجالها على الحرب وشجاعتهم فحسب ، وانما ترجع الى قوة الأحلاف التى استطاعت مكة أن تجمعها حولها ، كما تبرز أن مكة بحكم وضعها التجارى لم تكن مدينة راغبة فى الحرب ، وانما كانت حريصة على جو السلم العام ، كما تبرز علاقاتها الطيبة مع القبائل العربية ، وحرصها على استمرار هذه العلاقات الطيبة ، والاساس الذى قامت عليه علاقات مكة هو السياسة الحكيمة ، وحلم قريش الذى اشتهرت به وسادت به القبائل كلها .

والفصل الرابع عن علاقات مكة الخارجية ، وفيه تبرز مكة مدينة محايدة استطاعت أن تقوم بدور الوسيط فى نقل التجارة بين الشرق والغرب وأن تبحث علاقاتها مع الدول «الروم والفرس واليمن والأحباش» على أساس المنفعة المتبادلة . كما تبرز تمسكها بمبدأ الحياد ومحافظتها على استقلالها ، ونجاتها من المحاولات الحربية أو السياسية التى حدثت للاستيلاء عليها أو ربطها بأى من المعسكرين المتماديين « معسكر الشرق ومعسكر الغرب » .

والفصل الخامس يتناول الحديث عن الحج وأثره فى حياة العرب بعامة ومكة بخاصة ، ويتحدث الباحث عن الكعبة البيت الحرام ، وأهميتها ومقدار قدسيتها ، وأنها أفادت مركز مكة الأدبى والمادى كما استفادت من موقع مكة المتوسط لتكون أعظم البيوت الحرام فى بلاد العرب ، كما تبرز الرسالة سياسة قريش للاستفادة من مكانة البيت والحج اليه فى تنمية مواردها الاقتصادية ، وتدعيم مركزها الادبى حتى أصبحت تسيطر على الناحيتين على السواء فى الجزيرة العربية ، وتصبح فى مركز

التشريع الديني والاقتصادى والسياسى للعرب جميعا قبل الاسلام .

والفصل السادس ، يتناول الحالة الاقتصادية فى مكة من كافة نواحيها التجارية والزراعية والرعى والصيد والصناعة ، وفى الرسالة صورة واضحة لنشاط مكة فى كل هذه النواحى .

والفصل السابع : عن الحياة الاجتماعية فى مكة ، وتبرز أن التشكيل الاجتماعى بها ان هو الا التشكيل القبلى الموجود فى سائر الجزيرة العربية ، غير أنه تطور الى نوع من الترابط الشديد بين السكان للمصلحة المشتركة ، وأن منطقة مكة كانت منطقة أمن عام ، ولذلك كثر فيها الغرباء من موالى ومجاورين ، وأجانب ، سواء للاحتماء بحرمتها العامة أو للمتاجرة والعمل فى دوائر أعمالها .

والفصل الثامن : يتحدث عن استعداد العرب للنقلة ، ويبرز اتجاه العرب نحو نهضة جديدة كانت مكة نواتها ، كما برز أن العرب تطلعوا الى تغيير أحوالهم فى كل النواحى السياسية والاجتماعية والاقتصادية والدينية ، وأنهم تطلعوا الى زعامة جديدة تقود هذه النهضة ، وكانت الزعامة المنتظرة زعامة دينية ، لان الدين كان المؤثر الاول فى تكوين الجماعات والنهوض بها فى ذلك الوقت ، وفى مكة ظهر النبى محمد يدعو الى الاسلام وبظهوره وجدت الزعامة المصلحة التى كانت تتطلبها النهضة العربية ، لكن قريشا عارضته لعدة أسباب ، أهمها : الخوف على مركز مكة الأدبى والدينى والاقتصادى ، ولكن الجديد الذى أبرزته الرسالة هو أن الملأ من قريش ، وجدوا فيه مايتعارض مع مااصطلحوا عليه من الغاء الرياسة الشخصية والاتفاق على مبدأ الحكومة العامة .

والرسالة تبرز المبادىء التى جاء بها الاسلام فى صورة جديدة ، كما تصور الصراع الداخلى فى مكة بين المسلمين والقرشيين ثم تتحدث عن الهجرة فى سبيل العقيدة الى الحبشة اولا ثم الى يثرب .

والباب الثالث من الرسالة : يختص بالحديث عن مدينة يثرب ويتكون من خمسة فصول :

الفصل الأول : نشأة يثرب ، ويصور منطقتها ، ويرسم خريطة لها ، وسكان يثرب عند الهجرة كانوا عربا ويهودا واليهود أقدم عهدا بها من العرب ، وقد تناولت الرسالة تصوير حالتهم بها . وقطعت بالدليل باسرائيليتهم ، وبأنهم كانوا عنصرا شاذا فى وسط المجتمع العربى بها ، وناقش الباحث الآراء التى قال بها مؤرخ اليهود « دلفنسون » فى رسالته التى نال بها درجة الدكتوراه وموضوعها « تاريخ اليهود فى بلاد العرب » ثم تحدث عن العرب وقدومهم الى منطقة يثرب بعد هجرة قبائل الازد من اليمن والعلاقات بينهم وبين اليهود .

والفصل الثانى : يتناول التنظيم الداخلى والعلاقة بين السكان فى يثرب .

أولا : ١ـ بين اليهود واليهود ، ويوضع فى هذا الجزء أن اليهود لم يكونوا يدا واحدة وكانت تسودهم روح الأنانية والمصلحة الشخصية .

ثانيا : بين العرب واليهود : وكانت تحكمها الناحية الاقتصادية فان اليهود كانوا يسكنون المناطق الغنية ، ويحصلون على كل الخيرات والعرب كانوا فى حالة فقر ، ثم تحالفوا وتشاركوا ثم خشى اليهود جانبهم فقطعوا العهد معهم ، ومكروا بهم ، ولكن العرب تغلبوا عليهم وانتشروا فى منطقة يثرب .

ثالثا : العلاقة بين الاوس والخزرج « قبيلتى العرب » وكان عاملها :

(ا) سوء توزيع الأراضى .
(ب) فتنة اليهود .

وتعارض الرسالة المحاولات التى حاول بها « دلفنسون » والمستشرقون ربط الصراع فى يثرب بالأحداث العالمية والخلاف بين اليهودية والنصرانية ، وترى أن الصراع اقتصادى أولا وخلاف فى الطباع والميول ثانيا .

والفصل الثالث : يتناول الحديث عن قوة يثرب وعلاقاتها الخارجية ، ويبرز قدرة يثرب الحربية وقدرتها على الدفاع عن نفسها بل والسيطرة على غيرها لولا ظروفها الداخلية المزعزعة ، كما يبرز أن علاقاتها الخارجية كانت محدودة .

والفصل الرابع عن حالة يثرب الاقتصادية ، وترى الرسالة أن يثرب كانت أظهر فى النشاط الزراعى والصناعى من مكة ، ولولا ظروفها الخاصة لسبقتها فى النشاط التجارى أيضا ، ولكن مكة كانت تمتاز بوحدة السكان على حين كانت يثرب تفتقر الى هذه الوحدة ، كما أن وجود الكعبة بمكة عزز منزلتها الأدبية .

والفصل الخامس عن الهجرة النبوية وتأسيس الدولة الاسلامية وأهم مافيه العرض الجديد لتكوين الدولة الاسلامية ودستورها الجديد الذى حرف بالصحيفة ، ثم تخطيط حدودها ورسم سياستها الخارجية ، ويبرز موقف المدينة اليثربية من مكة ومدى العلاقات بينهما ، والوضع القانونى لمرور تجارة مكة بأرض الدولة الجديدة ، وانتهاك سيادتها على أراضيها مما أدى الى وقوع الصراع بينهما .

الباب الرابع :

وتحدث فيه عن **الصراع بين يثرب وخصومها ويتكون من** ثلاثة فصول :

الأول : عن الصراع بين مكة والمدينة وفيه يبرز موقف النبى محمد السلمى ، وقدرته السياسية وتسويده مبدأ التقوى على حمية الجاهلية .

الثانى : الصراع بين المسلمين واليهود ، ويبرز علاقة النبى باليهود وخياناتهم وتعريضهم الدولة للسقوط واتصالهم بالعدو مما يبرر ما أصابهم من اخراج وقتل .

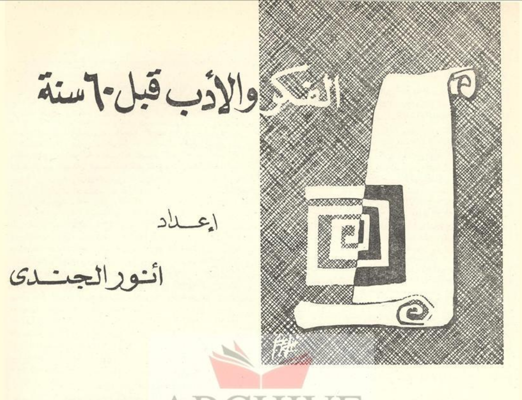
والفصل الثالث : عن الصراع بين المدينة والقبائل العربية وفيه اظهار للروح القبلية والبدوية ، وقدرة النبى على كسب ود القبائل بعد أن كانت تعاديه جريا وراء مصالحها .

أما الخاتمة : فتتناول فتح مكة وتوحيد الجزيرة العربية فى دولة واحدة ، وبذلك تحققت الوحدة التى كان ينشدها العرب وبرزت القوة العربية فى المجال العام .

وكانت لجنة المناقشة مكونة من السيد الأستاذ المشرف ، والاستاذ الدكتور احمد فكرى رئيس قسم التاريخ بجامعة الأسكندرية والأستاذ الدكتور حسن محمود أستاذ التاريخ الاسلامى بجامعة القاهرة . وقد أثنى المناقشون على مجهود الباحث ، خاصة دقته فى استيفاء مصادر بحثه ، وأبرز مافى هذه المصادر ، القرآن الكريم باستخدامه اياه أساسا تاما ، وكذلك دواوين الشعر الجاهلى ، ووصفه الرسالة بأنها خطوة جديدة فى مفهوم السيرة النبوية والحياة العربية وقت ظهور الاسلام .

ولكن الدكتور حسن محمود اخذ على الباحث عدم استفادته بمراجع المستشرقين .

وقد نال الباحث السيد احمد الشريف على رسالته درجة الماجستير بتقدير ممتاز فى التاريخ الاسلامى .



الفكر والأدب قبل ٦٠ سنة

إعداد

أنور الجندى

مارس « آذار » ١٩٠٤

تعلق أغلب المجلات هذا الشهر على :

أولا : الحرب بين الروس واليابان

ثانيا : ديوان التعاويذى

١ ــ الحرب بين الروس واليابان

أولت المجلات الادبية خلال هذاالشهر اهتماماكبيرا بدراسات واسعة عن اليابان وروسيا بمناسبة الحرب بينهما وأوردت عديدا من المقالات حول حياة هذين القطرين من الناحيــة السياسية والاجتماعية والفكرية .

١ ــ قدم « المقتطف » مقالا مطولا عن « الحرب بين الروس واليابان » .

٢ ــ قدم « الهلال » عديدا من المقالات :

(١) الامبراطوران المتحاربان .

(٢) البحرية الروسية .

(٣) ديانة اليابانيين .

(٤) أسباب الحرب بين روسيا واليابان ورغبة انجلترا فى نصرة اليابان .

(٥) المسلمون فى روسيا .

(٦) ديانة الروسيين القدماء .

(٧) قصور الكرملين

٣ ــ قدم « المشرق » مقالا مطولا بعنوان : نظرة عامة فى أحوال اليابان .

٤ ــ قدم « المنار » مقالا عن الحرب بين اليابان وروسيا .

٢ ــ ديوان التعاويذى

ديوان التعاويذى طبعه المستشرق مرجليوث بمطبعة المقتطف وأثار اهتمام ثلاث مجلات : المقتطف والمنار والهلال .

١ ــ مقال المقتطف :

ديوان التعاويذى ــ للدكتور صروف .

اذا طبعنا نحن الشرقيين كتابا من كتب المتقدمين فالغالب أن يخرج من يدنا كثير الغلط خاليا من الفصول والفهارس ، وان الحقنا به فهرسا صنعناه على أسلوب لا يهتدى به الى شىء ، هذا « وفيات الاعيان لابن خلكان » قلما يستطيع الطالب أن يهتدى الى موضوع علم من الاعلام التى يطلبها فيه لان فهرسه مرتب حسب أسماء الاعيان لا حسب الالقاب التى اشتهــروا بها ، ولذلك جاء فى حرف الميم اسم ابن الاثير والامام الشافعى والامام البخارى وابن سيرين والغزالى والرازى والواقدى بن زهر والتعاويذى وابن مقلة والزمخشرى وغيرهم من المشاهير الذين قلما يخطر على الباب أن تطلب أسماؤهم فى حرف الميم وقس على غيره من الكتب .

اما علماء الافرنج الــذين عنوا بطبــع الكتب العربية ، فقد بذلوا الجهد فى تصحيحها والحقوها بالفهارس المختلفة

ليسهل بها الاستدلال على ما فيها ومن ذلك هذا الديوان ، وقد عنى بنسخه وتصحيحه العالم الفاضل مرجليوث أستاذ اللغة العربية في مدرسة « اكسفورد » الجامعة وطبعه في مطبعة المقتطف بالشكل الكامل والحق به فهرسين كبيرين ذكر في الاول منهما أسماء الممدوحين والمهجوين وغيرهم ممن جرى ذكره في هذا الديوان ونوع الشعر الذى قيل فيهم بين أن يكون مدحا أو هجاء أو رثاء .

وفي الفهرس الثاني المعاني الواردة في الديوان واستعراض الكتب واعادة الدعوة العباسية والتشيع والحمام والختان والربيع والسكر والشيبية والشيب وهلم جرا ، وقدم لهجدولا ذكر فيه كثيرا من كتب الادب والتواريخ التي وردت فيها أبيات من أشعار التعاويذى وأشار الى القصائد التي أخذت تلك الابيات منها والى أماكن طبع تلك الكتب والصفحات التي وردت الابيات فيها .

والتعاويذى شاعر مشهور : هو أبو الفتح محمد بن عبد الله المعروف بسبط بن التعاويذى المتوفى سنة ٥٨٣ للهجرة قال فيه ابن خلكان انه « كان شاعر وقته ولم يكن فيه مثله جمع شعره بين جزالة الالفاظ وعذوبتها ورقة المعاني ودقتها ، وفيما اعتقده لم يكن قبله بمئتى سنة من يضاهيه »

وهو كذلك فانا لم نر ديوانا جمع ماجمع هذا الديوان من نفيس الشعر غزلا ومدحا وهجاء فكيفما قلبته لا تجد الا أبيات محكمات وايات في البلاغة بينات .

٣ ـ مقال المنار

ديوان سبط التعاويذى

للشيخ رشيد رضا

وقد وصف الدكتور مرجليوث هذا الديوان بعبارة رقيقة لا أثر للعجمة ولا للتكلف فيها على ما فيها من السجع والجناس، قال :

« وكم في هذا الديوان من مدحة رافعة للقدر ، وأرجوزة شارحة للصدر ، ومن أهجية جارحة للاعراض ، وشكاية مصيبة للاعراض ، ومرثية مبكية للعيون ، وقطعة مختلفة الفنون ، فان القصائد كأنها مرايا تظهر فيها أسرار القلوب وخفايا الخطوب ، وتكاد أن تعيد الاموات ، وتجعلهم ذوى حياة وتظهر من غبر وسلف ، نصب عين من خلف ، حتى يشترك فيما كان يداخلهم من المقت ، عند قديم الوقت ، ويشاهدهم في السراء والضراء عنه اختلاف الشئون ويسمع حديثهم ذا الشجون .. »

فانت ترى هذا السجع الرقيق لا يأباه لنفسه أكتب كتاب العصر ، فان وجد من الكاتبين من يرى مثل قوله من التكلف في التجنيس والتسجيع فانا ضامن بأن ابن الفارض يتمنى مثله في شعره ، ولا يأباه الحريرى في نثره ، وقلما تجد في الازهر من يحسن مثله .

ولا يخرج مقال مجلة الهلال عن هذا النسق السابق .

المقتطف :

اللغة العامية المصرية

لا يزال الاستاذ فسك الامريكي دائبا في نشر الرسائل المكتوبة بحروف أوربية في اللغة العامية المصرية ، وقد وصلتنا منه الآن رسالة سماها « أجرومية مصرى مكتوبة » (بل لسان المصرى ومعها أسئلة)

ولو بذل الاستاذ فسك هذا الجهد في استعمال الحروف اللاتينية لكتابة العربية الجارية الآن في الجرايد السيارة والتي يتكلمها جمهور المتعلمين من أهالي القطر المصرى لشاعت هذه اللغة وهي أقرب الى اللغة المصرية منها الى العامية ، ولشاع أيضا استعمال الحروف اللاتينية وتمت الفائدتان على أسهل سبيل ، أما اللغة التي يريد كتابتها وحفظها فينفر منها جمهور المتعلمين ولا ترغب الامة فيها ، وقد صار حفظها عسيرا بعد أن انتشرت الجرائد السيارة في البلاد .

* * *

الهلال :

كتب جديدة : فتاة اسرائيل

أخذ حضرة عبد المسيح بك الانطاكي صاحب جريدة العمران في تأليف سلسلة روايات تاريخية سماها « روايات تاريخ النصرانية الاكبر » سيأتي فيها على تاريخ الديانة النصرانية وما رافقها من الحوادث في سياق روايات أدبية غرامية تلذ مطالعتها ويشتاق المطالع الى اتمامها على نحو ما نفعله في روايات تاريخ الاسلام ، وهو مشروع عظيم الاهمية كبير الفائدة، ولكنه كثير العقبات يحتاج الى عزم ثابت واطلاع واسع . فنرجو أن يتوفق المؤلف الى اتمامه فيكون قد خدم اللغة العربية خدمة كبرى .

و « فتاة اسرائيل » هي الحلقة الاولى من تلك الروايات وتبحث في الوسط الذى ولد فيه السيد المسيح مع وصف حالة اليهود يومئذ وحالة الدولة الرومانية وأحوال المصريين اذذاك وكيفية تضحيتهم عروس النيل الى غير ذلك من الفوائد التاريخية .

● **الوفاء والطلاق** : رواية اجتماعية غرامية أدبية تأليف « طولستوى » نقلها الى العربية ابراهيم افندى فارس .

● **نسمات الصبا في منظومات الصبا** : ديوان شعرى نظمه جرجي افندى عطية أحد شعراء بيروت .

● **كتابة التمرين على البيان والتبيين** : هي المرقاة الثانية من مراقى علم الادب للشيخ طاهر الجزائرى .

● **تدريب اللسان على تجويد البيان** : تتمة للمرقاة الثانية للشيخ طاهر المشار اليه .

● **ديوان الكاشف** : صدر الجزء الاول من هذا الديوان لناظمه أحمد افندى الكاشف بالقرشية بمصر ، وقد صدره بصورته تليها مقدمة في ترجمة حاله ثم قائمة بأسماء شعراء العصر من سنة ١٢٢٠ ـ ١٣٢٠ للهجرة مرتبة على حروف الهجاء يبلغ عددها نحو « المئة » ويلى ذلك منظومات كاشف افندى

في المدائح والتهاني واكثرها في جلالة السلطان وسمو الخديو . وقصائد اخرى في وصف بعض الاختراعات او المناظر او الوقائع

● ماري تودور : رواية غرامية تاريخية تاليف فيكتورهوجو نقلها الى العربية : ابراهيم افندي سامي .

صحف ــ الافكار

انشا الدكتور سعيد افندي ابو حجرة جريدة الافكار في « سانباولو » منذ عام وبعض العام فنالت في هذه المــدة القصيرة من الاستحسان والاقبال ما لم ينله سواها في أعوام لما حوته من الابحاث الفلسفية والاخبار العمرانية والفوائد التهذيبية العائدة بالنفع على القراء ، وخصوصا في البرازيل ، ولم يدخر صاحبها وسعا في تحسينها وتوسيع نطاقها فراى حرصا على ما يجتمع فيها مما لا يتأتى لكاتب الا بعد العناء والتنقيب ويندر اجتماعه فيجريدة واحدة أنيجعلها بشكل مجلة اسبوعية ليسهل جمعها وتجليدها لتحفظ في جملة ذخائر العلم والادب .

المشرق :

● لبنان : بحث في أنجاده وأغواره ــ للاب هنري لامنس اليسوعي .

● عاديات سوريا المكتشفة حديثا ــ للاب لويس جلابرت اليسوعي .

● رحلة علمية منأديس ابابا الى النيل : عبد اللهميخائيل رعد

● العرب والعلوم الميكانيكية في مدرســــة الاسكندرية : بطرس دي فراجيل .

« كتاب » الاسلام واداب العرب

أجاد الدكتور بيزي أحد أساتذة كلية تورين ومشــــاهير المستشرقين الايطاليين بوضعه هذين الكتابين فانهما مع صغر حجمهما جامعان لباب التاريخ الاسلامي وآداب العرب بحيث يمكن طلبة الكليات الاوربية أن يقفوا على أحوال العرب في الجاهلية ثم الاسلام منذ نهضته الاولى وترقيه في أيام الخلافة العباسية ، مع بيان اتساع نفوذه ومعرفة مشاهير ادبائه ،هذا ونشكر لجنابه اطراءه لتاليفنا واستمداده منها .

(ل.ش)

لويس شيخو

كتاب تحفة الامراء في تاريخ الوزراء

تاليف أبي الحسن الهلال بن المحسن بن ابراهيم الصابي الكاتب نشكر الفاضل المسيو « هـ. ف. اميدروس » متولي طبعه على نشر هذا الاثر الجليل واضافته عليه الفهارس لاعــــلام الرجــال والامكنة فضلا عما زينه به من المقدمات الواسعة في وصف الكتاب ونسخه الباقية وترجمة صاحبه مع تلخيص فوائده فصلا فصلا والحاقه بمعجم الالفاظ العربية ، وعندنا أن هذا التاليف من أجود ما نشر من بقايا العصور السالفة .

المنـــــــار

« كتاب » الرحلة العلمية للشنقيطي

للشيخ محمد محمود بن التلاميد التركزي الشنقيطي شهرة طائرة في جو علوم العربية ، ويتمنى محبو العلم من العارفين بمكانة هذا الرجل منه ، ومحبي الاستفادة منه لو يطبع له تاليف يزدادون به علما ، ونبشرهم بأن رحلتـه العلميـة تم طبعها من عهد قريب ، ونشرت في هذه الايام ، وفيها مجمــل من سيرة الشيخ وآثاره في النظم والنثر ، فمن ذلك ابتـــداء تحصيله بالمغرب وابتداء رحلتــه الى المشرق وذكر ما استنبطه من العلم الذي أخطأ فيه من قبله ، وذكر بعض مشهوري النحاة الذين أخطأوا في عدم صرف عمر ، وابتداء رثائه نفسه ، وذكر مشهورات قبائل العرب ، وفيها مناظرات ومكاتبات بينه وبين بعض العلماء في المغرب والمشرق ، وغير ذلك من الفوائدالكثيرة، وقد سلك المؤلف في رحلته هذه مسلك الحرية التامة في كتابة ما يعتقده في نفسه وفي غيره من الذين خالفوه في بعض المسائل وأنحى على المخالفين له بشدة عظيمة ، واذا كانت هذه الطريقة منتقدة عند بعض القارئين فهو الذى عهدناه لا يخاف في حق اعتقده لومة لائم ، واننا نحث أهل العلم والادب على قراءةهذه الرحلة فانهم يجدون فيها من سيرة هذا الرجل الشهير ومن علمه وأدبه ما لا مطمع في الوقوف عليه لولاها .

(اسم الكتاب): « الحماسة السنية الكاملة المزية فيالرحلة العلمية التركزية الشنقيطية » .

كتاب « أسرار النجاح »

كتاب يشمل على مقالات مفيدة جدا في الثروة والكسب . واضع الكتاب ابراهيم بك رمزي صاحب جريدة التمــدن . ومن قرأ جريدته عرف كنه أفكاره المفيدة في أمثال هـــذه الموضوعات ، وقد جعل الكتاب هدية الى أبناء الوطن ، فهــو يوزع عليهم من غير ثمن . وهذا دليل على غيرة المؤلف واخلاصه في حب الخير لبلاده . ولاشك عندنا أن هذا الكتاب من أنفــع الكتب التي نشرت فان الناس اذا علموا وجوه الفوائد يقومون على محاربة التقاليد والعوائد .

الضـــــــياء

كتاب المقارنات والمقابلات

بقلم : ابراهيم اليازجي

هو سفر جليل الفائدة جزيل العائدة تأليف حضرة الاصولي الفاضل محمد حافظ صبري من جلة رجال القضاء المصري ، ضمنه أحكام المرافعات والمعاملات والحدود ، وقارن بين ماجاء منها في الشريعة اليهودية ، وما يقابله من الشريعة الاسلامية والقوانينالمدنية ، وقد استحضر لذلك صور المواد المنصـــوص عليها في كتاب « التلمود » وأقوال شراحه من فقهاء اليهـــود نقلها بحروفها الى العربية مع الايماء الى مواضعها من الكتب التي أخذ عنها وجمع اليها نصوص الشرع الاسلامي من التنزيل والسنة وكتب الفقه ، وقفى على ذلك بذكر ما ورد في القانون الفرنسي وحيث اقتضى اتمام الفائدة أورد احكام الشرائع القديمة كشريعة الطورانيين والكلدان والفينيقيين وقــدماء اليونان والرومان والعرب قبل الاسلام وغيرهم تيسيرا للمقابلة وتبصرة للدارس والعامل في وضع الحدود والاحكام ببيـــان أصولها وموضع «تواطؤها» واختلافها وما طرأ على بعضهـا من التبديل والتعديل طورا بعد طور وعصرا بعد عصر . وهذا أول كتاب وضع في غرضه (٦٠٠ صفحة كبيرة وثمنه عشرون قرشا مصريا) .